UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO
DOUTORADO EM COMUNICAÇÃO

MARINA FELDHUES RAMOS

FOTOGRAFIA, ARQUIVO E A CARNE NEGRA:
(po)éticas implicadas

Recife
2024

MARINA FELDHUES RAMOS

FOTOGRAFIA, ARQUIVO E A CARNE NEGRA:
(po)éticas implicadas

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Comunicação. Linha de Pesquisa: Estética e Culturas da Imagem e do Som.

Orientador: Prof.ª Dr.ª José Afonso da Silva Júnior
Coorientadora: Prof.ª Dr.ª Fernanda Capibaribe Leite

Recife
2024

.Catalogação de Publicação na Fonte. UFPE - Biblioteca Central

Feldhues, Marina.
   Fotografia, arquivo e a carne negra: (po)éticas implicadas / Marina Feldhues Ramos. - Recife, 2024.
   362f.: il.

   Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação, Programa de Pós-graduação em Comunicação, 2024.
   Orientação: José Afonso da Silva Júnior.
   Coorientação: Fernanda Capibaribe Leite.

   1. Estética; 2. Fotografia; 3. Arquivo; 4. Carne negra; 5. Corpo negro; 6. (po)ética. I. Silva Júnior, José Afonso da. II. Leite, Fernanda Capibaribe. III. Título.

UFPE-Biblioteca Central

MARINA FELDHUES RAMOS

TÍTULO DO TRABALHO: "FOTOGRAFIA, ARQUIVO E A CARNE NEGRA: (PO) ÉTICAS IMPLICADAS"

Tese apresentada ao Programa de Pós- Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco – Área de concentração: Comunicação como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Comunicação.

Aprovada com recomendação de publicação em: 19.09.2024

BANCA EXAMINADORA

Participação Via Videoconferência
PROF.DR. JOSE AFONSO DA SILVA JUNIOR
UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO

Participação Via Videoconferência
PROF.DR. THIAGO SOARES
UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO

Participação Via Videoconferência
PROF.DR. DANIEL RODRIGO MEIRINHO DE SOUZA
UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE

Participação Via Videoconferência
PROFA.DRA. JANAINA DAMACENO GOMES
UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE

Participação Via Videoconferência
PROFA.DRA. ANA PAULA PEREIRA DA GAMA ALVES RIBEIRO
UNIVERSIDADE ESTADUAL DO RIO DE JANEIRO

gov.br
Documento assinado digitalmente
JOSE AFONSO DA SILVA JUNIOR
Data: 19/09/2024 18:03:16-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

AGRADECIMENTOS

Laroyê Exu!

À minha mãe, Maria Lucia da Silva Feldhues, à minha irmã, Marília Feldhues Reis Pereira e a minha cunhada Roberta Peregrino Dantas pelo apoio emocional ao longo desse doutorado.

À Amelie, Valente, Maria, Willy Kit e Faraó por tanto amor e companhia.

A todas e todos que participaram do grupo de estudos Narrativas Anticoloniais pelas trocas, pelos debates teóricos, conceituais e também práticos a respeito das referências bibliográficas com as quais trabalho nesta pesquisa. Não estou sozinha porque estive e estou com vocês! Sejamos loucos e poetas juntas/os! Fujamos sem rumo, em vida-liberdade. O meu muito obrigada!

Às professoras Fernanda Capibaribe Leite, coorientadora do doutorado, e Ana Paula Alves Ribeiro pela oportunidade de participar dos seus respetivos grupos de estudo. As leituras e debates coletivos foram fundamentais para o desenvolvimento dessa pesquisa.

Ao professor José Afonso da Silva Júnior, orientador do doutorado, por aceitar essa pesquisa no PPGCOM-UFPE.

Na impossibilidade de citar todas e todos que me inspiraram, incentivaram ou conversaram comigo sobre essa pesquisa, deixo o meu agradecimento e um forte abraço.

Às minhas e aos meus ancestrais por me acompanharem de perto durante toda essa jornada.

Essa tese carrega um pouco de cada um de vocês, muito obrigada!

Para mim, a pedagogia crítica (expressa na escrita, no ensino e nos hábitos de existência) está fundamentalmente ligada a uma preocupação em criar estratégias que permitam que as pessoas colonizadas descolonizem seu modo de pensar e agir, promovendo assim a insurreição do conhecimento subjugado.

(bell hooks, 2019, p. 43).

RESUMO

A presente tese apresenta o que aprendi junto com algumas produções artístico-culturais brasileiras contemporâneas, as quais mobilizam a fotografia (imagens e ferramenta tecnológica), arquivos diversos e a carne negra para expor as colonialidades ainda vigentes e/ou propor outros imaginários, modos de existir, pensar e conhecer que exorbitam o imaginário e as ordenações ontoepistemológicas do mundo antinegro. De um lado, enfatizo as implicações entre Estética, fotografia e arquivos na (re)produção material-discursiva de corpos negros dissimulados, necessários a coerência e coesão desse mundo. De outro, considero as produções artístico-culturais analisadas como ante-Estética, pois que a suas (po)éticas implicadas entre fotografia e arquivo expõem a exorbitância da carne negra às suas dissimulações. Ou seja, fotografia e arquivo podem ser armas de captura ou meios para fugas.

Palavras-chave: Estética; fotografia; arquivo; carne negra; corpo negro; (po)ética.

ABSTRACT

This thesis presents what I have learned from some contemporary Brazilian artistic and cultural productions, which mobilize photography (images and technological tools), various archives and black flesh to expose the colonialities that are still in force and/or propose other imaginaries, ways of existing, thinking and knowing that go beyond the imaginary and onto-epistemological orderings of the antiblack world. On the one hand, I emphasize the implications between Aesthetics, photography and archives in the material-discursive (re)production of concealed black bodies, which are necessary for the coherence and cohesion of this world. On the other hand, I consider the artistic-cultural productions analyzed as anteaesthetics, since their poethics implied between photography and archive expose the exorbitance of black flesh to its dissimulations. In other words, photography and archives can be weapons of capture or means of escape.

Keywords: Aesthetics; photography; archive; black flesh; black body; poethics.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Comerciantes de escravos marcando uma mulher africana no Rio Pongo, na Guiné, África 36

Figura 2 – Página de *Égypte, Nubie, Palestine et Syrie* 83

Figura 3 – D. Pedro II, D. Teresa Cristina Maria e comitiva junto às pirâmides (1871) 85

Figura 4 – Páginas de *Histoire Naturelle des Mammifères* 99

Figura 5 – Página de *La donna delinquente: la prostituta e la donna normale* 104

Figura 6 – Etiqueta manuscrita à tinta preta: 3490. Brasil. Botocudo. Cara de homem 113

Figura 7 – Título: Dr. João Jacintho de Mendonça. Autoria: Barros, Justiniano de. Data: 1865 circa. Município: Rio de Janeiro 117

Figura 8 – Escravo de ganho carregando cadeiras. Christiano Junior. Data: [1864-1865]. Localidade: Rio de Janeiro. 119

Figura 9 – Página de álbum antropológico produzido entre 1873 e 1874 123

Figura 10 – Maurício Vidal Portman. Andamanese feminino - Ilech, garota da tribo Ta-Yeri; idade de cerca de seis anos, 1890 130

Figura 11 – Augusto Stahl. retrato de uma mulher, nu, costas, perfil, frontal. Rio de Janeiro,1865 137

Figura 12 – Retrato frontal de uma mulher 138

Figura 13 – *Pelourinho* 152

Figura 14 – *A redenção de Cam* 164

Figura 15 – Antônio da Costa Pinto com a sua ama de leite (1868) 165

Figura 16 – Resposta: Preconceito racial e de gênero no *Amazon Rekognition* — Sistema comercial de IA para análise de rostos 175

Figura 17 – Imagens geradas a partir do texto *brazilian drug dealer man* 176

Figura 18 – Postagem no *Twitter* (2020) 186

Figura 19 – *Transparência* 188

Figura 20 – *Transparência* 190

Figura 21 – Páginas de *Postais para Charles Lynch* 193

Figura 22 – *Frames* de *Justiça e Barbárie* 198

Figura 23 – Exposição *Retratistas do Morro* no Sesc Pinheiros - SP (2023) 203

Figura 24 – Cida, Charuto (sentado), Sé Alberto, o menino Erick e os bebês Renato e Daniela, 1988. Foto Afonso Pimenta 208

Figura 25 – Autorretratos de Afonso Pimenta na exposição *Retratistas do Morro* no Sesc Pinheiros - SP (2023) 212

Figura 26 – Formatura do ABC na exposição *Retratistas do Morro* no Sesc Pinheiros - SP (2023) 213

Figura 27 – Sônia Cristina da Silva, 1979 215
Figura 28 – Fragmentos do painel *Vênus* 221
Figura 29 – Detalhe do painel *Vênus* 222
Figura 30 – Detalhe do painel *Vênus* em que aparece o texto *Feitiço*. 225
Figura 31 – Detalhe do painel *Vênus* em que aparece o desenho da *Vênus Hotentote* 226
Figura 32 – Detalhe do painel *Vênus* 229
Figura 33 – Detalhe do painel *Vênus* 230
Figura 34 – Detalhe do painel *Vênus* 231
Figura 35 – Detalhe do painel *Vênus* 233
Figura 36 – Renata Felinto exibe fotografia na performance 238
Figura 37 – Resultado de busca no *Google Images* a partir do termo *ama-de-leite*, em 25 de julho de 2023 239
Figura 38 – Fotografia que recebi da artista na performance 242
Figura 39 – Espectadoras depositam as fotografias recebidas no vaso, enquanto a artista coloca a terra 245
Figura 40 – Momento em que a artista rasga as fotos antes de depositá-las no vaso 249
Figura 41 – *Frame* de *Pontes sobre o Abismo* 254
Figura 42 – *Frame* de *Pontes sobre o Abismo* 255
Figura 43 – *Frame* de *Pontes sobre o Abismo* 256
Figura 44 – *Frame* de *Pontes sobre o Abismo* 258
Figura 45 – *Frame* de *Travessia* 259
Figura 46 – *Frame* de *Travessia* 261
Figura 47 – *Frame* de *Travessia* 262
Figura 48 – Página de *Danço entre fluxos do tempo para encontrar teu vibrar* 264
Figura 49 – Página de *Danço entre fluxos do tempo para encontrar teu vibrar* 265
Figura 50 – Página de *Danço entre fluxos do tempo para encontrar teu vibrar* 266
Figura 51 – Páginas de *Minha Foto Preferida* 268
Figura 52 – Páginas de *Minha Foto Preferida* 269
Figura 53 – Páginas de *Minha Foto Preferida* 270
Figura 54 – Páginas de *Minha Foto Preferida* 271
Figura 55 – Páginas de *Minha Foto Preferida* 272
Figura 56 – Páginas de *Minha Foto Preferida* 273
Figura 57 – *Frame* de *Árvore do Esquecimento* 276
Figura 58 – *Frame* de *Exercício de Arquivo #2* 278

Figura 59 – *Frame* de *Exercício de Arquivo #2* 279
Figura 60 – *Sem Título* [Yaku Runa Simi], 2019 da série *Paridade* 281
Figura 61 – *Sobreposição da história*, 2019 da série *Paridade* 282
Figura 62 – *Assentamento* (2012) 288
Figura 63 – *Assentamento* (2013) 290
Figura 64 – Página de *¿História Natural?* 293
Figura 65 – Páginas de *¿História Natural?* 294
Figura 66 – Páginas de *¿História Natural?* 296
Figura 67 – Páginas de *Viagem ao Brasil (1865-1866): a desordem da carne* 301
Figura 68 – Página de *Viagem ao Brasil (1865-1866): a desordem da carne* 302
Figura 69 – Páginas de *Viagem ao Brasil (1865-1866): a desordem da carne* 304
Figura 70 – Páginas de *Viagem ao Brasil (1865-1866): a desordem da carne* 305
Figura 71 – Páginas de *Viagem ao Brasil (1865-1866): a desordem da carne* 306
Figura 72 – Páginas de *Viagem ao Brasil (1865-1866): a desordem da carne* 308
Figura 73 – Páginas de *Viagem ao Brasil (1865-1866): a desordem da carne* 309
Figura 74 – Páginas de *Viagem ao Brasil (1865-1866): a desordem da carne* 310
Figura 75 – Augusto Gomes Leal com a Ama-de-Leite Mônica, 1860 314
Figura 76 – *Possíveis sonhos de Mônica*, série *Reintegração de Afeto* 315
Figura 77 – *Retrato de Vó Lia*, série *Memória e Herança: Álbum de Família* 316
Figura 78 – Retrato - mulher negra não identificada (1869 cerca) de Albert Henschel 317
Figura 79 – *Nós existimos e o nosso amor merece ser olhado* (2024) 319
Figura 80 – *As namoradas* (2024) 320
Figura 81 – *Levantamento do mastro. Festa do Divino Espírito Santo* 322
Figura 82 – *Afetocolagens* (2022, 2023) 324
Figura 83 – *Cadê a bonita?* Foto: Marco Illuminati 329
Figura 84 – *A beleza do subúrbio* 330
Figura 85 – *A beleza do subúrbio* 331
Figura 86 – Marcha contra a farsa da Abolição, organizada pelo Movimento Negro, Salvador, BA, 1988. Fotógrafo: Jônatas Conceição 334
Figura 87 – Fotografias do acervo do ZUMVÍ. Fotógrafo: Lázaro Roberto 337

SUMÁRIO

ERRÂNCIAS 13
1 CATIVEIRO ONTOEPISTEMOLÓGICO 30
1.1 DA INSCRIÇÃO 34
1.2 DA VONTADE DESTRUTIVA 41
1.3 DAS FIGURAS HUMANAS 48
1.4 DO REGIME RACIAL ESTÉTICO 53
1.5 DA REPRESENTAÇÃO MODERNA/COLONIAL 58
1.6 E ALGUMAS BRECHAS 63
1.7 NA SUPERFÍCIE DA CARNE 69
2 CENAS DE CAPTURA 79
2.1 PARA O SEU PRÓPRIO BEM 81
2.2 DOS ESTIGMAS 97
2.3 DOS TIPOS RACIAIS 110
2.4 DA FOTOGRAFIA ANTROPOMÉTRICA 122
2.5 DO ARQUIVO MODERNO/COLONIAL 132
2.6 COM GESTOS DE VIOLÊNCIA TOTAL 147
2.7 EM ASSUNTOS DOMÉSTICOS 154
2.8 DE NOVO E DE NOVO... 170
3 CENAS DE FUGAS 178
3.1 CONTRA A FLECHA DO TEMPO 184
3.2 POR OUTROS IMAGINÁRIOS E RELAÇÕES 202
3.3 NA ENCRUZILHADA DE VÊNUS 220
3.4 COM NOSSAS ANCESTRAIS 238
3.5 SOBRE PERTENCIMENTO 252
3.6 SOBRE ORIGENS 276
3.7 DESMEDIDAS 283
3.8 IMPOSSÍVEIS 311
3.9 RUMO AO REFÚGIO 326
CONHECIMENTOS (PO)ÉTICOS 341
REFERÊNCIAS 348

ERRÂNCIAS

Posso dizer que a pesquisa se iniciou com a aprovação do pré-projeto de doutorado. Mas isso foi apenas uma data formal, protocolar, da academia. Foi da combinação de muitos eventos conhecidos e desconhecidos que essa pesquisa se originou. Bem antes do início do doutorado em março de 2020, bem antes do mestrado, bem antes de eu nascer. Talvez ela tenha sido sonhada por minhas ancestrais. Talvez a sua origem esteja no futuro, e o que faço e fiz é apenas atender à demanda das gerações por vir. De toda a forma, se origina a cada *agora* em que escrevo ou falo sobre ela. Começo então por um brevíssimo relato da minha trajetória de vida pessoal, acadêmica e profissional que sei que fazem parte dessa composição de eventos mencionada. Talvez ajude a leitora/o leitor no entendimento das escolhas que fiz e resultaram na escrita dessa tese.

Até esse momento, reconheço-me como uma mulher-cis-hétero-negra-nordestina e, acrescento, com privilégio de classe desde os anos 2000, quando comecei a trabalhar. Nasci em Olinda-PE, mas nunca morei lá. Morei em Recife até os 28 anos, depois fui para o Rio de Janeiro, Brasília, Recife novamente e hoje moro em São Paulo. Estudei em escola pública a partir dos 10 anos. Mesma idade em que tive o meu cabelo alisado pela primeira vez, porque "assim ficaria bonita", palavras da minha tia quando me levou ao salão de beleza. Não só a minha tia, mas muitos outros adultos e crianças ensinaram-me, ao longo da minha infância, a ter vergonha da minha aparência. Desse modo, não importava as queimaduras no meu couro cabeludo, mas a aparência que eu conquistaria aos olhos dos outros e também do espelho. Mesma idade em que, junto com a minha mãe e irmã caçula, passamos a morar de favor na cada da minha avó materna. Dormíamos, as três, num pequeno quarto.

Diante das constantes situações de violência doméstica que enfrentávamos na casa em que vivíamos, nos habituamos a passar o dia na rua. Saímos juntas e voltávamos juntas, sempre que possível. Minha irmã ficava numa escola integral de bairro. Minha mãe, em seu trabalho comissionado na Câmara dos Vereadores da cidade. Eu, entre a escola e a biblioteca pública do estado. Passar 8 anos frequentando a biblioteca todos os dias mudou minha vida, fez dos livros meus melhores amigos.

Li quase 400 livros, a maioria literatura infanto-juvenil, durante esses anos. Como não podia comprar, minha coleção de livros se resumia a anotar os títulos lidos num pequeno caderno que tenho até hoje. Mas essa não foi minha primeira coleção. Na primeira infância, quando morávamos numa casa alugada e vivíamos em condições financeiras um pouco

melhores, cheguei a colecionar gibis da Turma da Mônica (com os quais fui alfabetizada aos 5 anos), depois colecionei papéis de carta e selos.

Aos 9 anos fui premiada com um troféu na escola de bairro em que estudava por ter a maior coleção de selos entre os alunos. Era fácil, já que parte da família da minha mãe era alemã e todos se comunicavam frequentemente por cartas. Várias vezes pedi ao meu avô que me enviasse da Alemanha papéis de cartas e selos. Ao que ele prontamente atendia. Foi com essa idade que também comecei a escrever e fazer colagens, primeiro em diários, depois em agendas, hábito que durou até os 18 anos. *Escrevivências* (Evaristo, 2020) infanto-juvenis que mantenho guardadas até hoje. Já na vida adulta, deixei os diários de lado e passei a escrever poesias e microcontos que se encontram espalhados no meu site, em agendas, cadernos e até guardanapos.

Já a fotografia entrou na minha vida aos 7 anos de idade, quando a minha irmã nasceu e passei a documentá-la. Na adolescência, eu mesma era meu principal assunto fotográfico. Possuo vários álbuns com fotos de amigos de colégio, do grupo de teatro juvenil do qual fiz parte, da campanha política da qual participei, de viagens, passeios, fotos de família, carnavais, etc. Da câmera analógica, à digital e, mais recentemente, ao celular, nunca parei de fotografar. Contudo, hoje em dia interesso-me mais pelas imagens já feitas, pelos arquivos fotográficos. Hoje, sou a guardiã do arquivo de fotos da família, além de ter uma coleção de cerca de 800 fotolivros, fotozines e livros de artista que se juntam algumas centenas de livros outros. Montei em casa minha própria biblioteca, como era de se esperar.

Com 17 anos prestei meu primeiro vestibular e também meu primeiro concurso público. Aos 18 anos comecei minha jornada acadêmica e também a profissional num emprego público. Passei, então, a colaborar financeiramente com minha mãe no sustento de nossa família. Deixamos de morar de favor na casa de minha avó e conseguimos alugar e, posteriormente, comprar um apartamento. Passamos a ter plano de saúde, a vida melhorou materialmente. Contudo, nunca mais pude dedicar-me exclusivamente aos estudos.

Desde então, cursei alguns cursos universitários, conclui as graduações de Administração na Universidade de Pernambuco (UPE) em 2005 e de Fotografia na Universidade Católica de Pernambuco (UNICAP) em 2015. Não consegui concluir Publicidade (meu primeiro curso superior), nem Direito (meu terceiro curso) – ambos na UFPE – o primeiro por choques de horário com o trabalho; o último porque mudei de cidade, também em virtude de trabalho. Fiz pós-graduação em Finanças na UPE, História das Artes Visuais na Faculdade Dulcina de Moraes, em Brasília, e em *Memorias colectivas, derechos humanos y resistencias* no *Consejo Latinoamericcano de Ciencias Sociales* (CLACSO). Mas

só entreguei o trabalho de conclusão da pós de Finanças. Deixei a maioria dos cursos que fiz pelo caminho, tudo incompleto, mas todos presentes na minha escrita. Migrei entre concursos públicos também, da Caixa Econômica Federal fui para a Finep e desta para o Banco Central do Brasil, onde trabalho até hoje.

Em 2015, morando novamente em Recife, fui aprovada na seleção para o mestrado em Comunicação da UFPE. Na minha pesquisa de mestrado, abordei quatro modos possíveis de conhecer fotolivros: pelo conhecimento classificatório, pelo histórico, pela experimentação e pela produção de narrativas. Os estudos do antropólogo Tim Ingold (2015) foram fundamentais para que eu pudesse entender que: (1) existiam muitas formas distintas de conhecer alguma coisa; (2) o modo de conhecer produzia um certo entendimento sobre a existência daquilo que se conhecia, uma espécie de verdade; e (3) também implicava o modo como nos relacionávamos com o existente tornado conhecido daquele modo. Noutras palavras, toda ontoepistemologia *implicava* uma ética (Silva, 2019a).

> [...] a epistemologia define um campo e uma forma de produção de conhecimento - o campo conceitual a partir do qual operamos ao produzir o conhecimento científico –, a maneira pela qual estabelecemos a relação sujeito-objeto do conhecimento e a própria representação de conhecimento como verdade com que operamos [...] (Rago, 1998, p. 373)

Parte da minha investigação dizia respeito às composições narrativas dos fotolivros. Estudei a colocação das imagens nas páginas dos livros, as relações espaço-temporais compostas com outras imagens, com o formato e com os demais elementos gráficos e materiais. A maioria das narrativas visuais (e verbo-visuais) que analisei não respeitavam a sequência temporal linear expressa em passado-presente-futuro. Para abordá-las, busquei autores que mobilizassem no seu pensamento e escrita outras temporalidades. Foi assim que entrei em contato mais proximamente com os escritos de Walter Benjamin [1892-1940]:

> 5. [...] O passado só se deixa capturar como imagem que relampeja irreversivelmente no momento de sua conhecibilidade. [...] Pois é uma imagem irrecuperável do passado que ameaça desaparecer com cada presente que não se sinta visado por ela.
> 6. Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo "tal como de fato foi". Significa apropriar-se de uma recordação, como ela relampeja no momento de perigo.
> 9. [...] O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu semblante está voltado para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as arremessa a seus pés (Benjamin, 2012, p. 243, 246).

No ano seguinte, em 2018, já tendo concluído o mestrado, Fernanda Grigolin, uma artista-pesquisadora brasileira, me apresentou aos estudos feministas desenvolvidos pela

socióloga boliviana Silvia Rivera Cusicanqui a partir das cosmologias aymara e quechua. Lendo os seus escritos, encontrei uma concepção de tempo que fazia eco à proposta por Benjamin, só que bem mais antiga.

> Em aymara o passado se chama *nayrapacha* e *nayra* também são os olhos, ou seja, o passado está à frente, é a única coisa que conhecemos porque podemos olhá-lo, senti-lo e recordá-lo. O futuro é, ao contrário, uma espécie de *q'pi*, uma carga de preocupações, que é melhor ter nas costas (*qhipha*), porque se você a colocar na sua frente, ela não a deixa viver, não a deixa caminhar. Caminhar: *qhipnayr uñtasis sarnaqapxañani* é um aforismo aymara que aponta a necessidade de caminhar sempre no presente, mas olhando para o futuro-passado, desta forma: um futuro nas costas e um passado diante da vista[1] (Cusicanqui, 2018, p. 84-85, tradução minha).

As semelhanças são várias. Em Benjamin, o anjo se posiciona de frente para o passado e de costas para o futuro, mesma posição corporal apresentada no texto de Cusicanqui (2018) sobre a concepção temporal aymara. Em ambos, o passado olha e se dá a conhecer no presente, é ativo e não findo, acabado, *passado*. Enquanto Benjamin (2012), em sua *Tese 8,* evoca a *tradição dos oprimidos* e a insustentabilidade do conceito de progresso como norma histórica, Cusicanqui (2018) recupera a concepção temporal da cosmologia aymara, conhecimento antigo que resistiu à invasão colonial e continua a existir a despeito das colonialidades vigentes.

Muitas questões me surgiram naquele momento. A cosmologia aymara não seria uma tradição dos oprimidos? Por que na universidade eu só havia tido contato com Walter Benjamin e não com a cosmologia aymara, já que havia tantas semelhanças nas concepções temporais? E, em decorrência disso, por que a concepção temporal benjaminiana é legitimada como científica e a dos aymara não? Por que é mais fácil ter acesso ao que pensou um europeu, que viveu lá do outro lado do Atlântico, do que ao que pensou e pensa o povo nativo de um país que faz fronteira com o meu? As perguntas mostravam-me que eu estava diante de um caso de hierarquia racial de conhecimentos.

O conhecimento produzido por um europeu, Walter Benjamin, ainda que tardiamente (para me manter dentro da forma temporal que organiza o pensamento ocidental), era considerado socialmente válido e superior, era *científico*. Já o outro, no máximo, *sabedoria popular*, quando não mero ruído ou, até mesmo, inaudível. A academia (seus professores e pesquisadores) era a instância institucional responsável por garantir essa ordem de valoração

[1] No original: “En aymara el pasado se llama *nayrapacha* y *nayra* también son los ojos, es decir, el pasado está por delante, es lo único que conocemos porque lo podemos mirar, sentir y recordar. El futuro es en cambio una especie de *q’pi*, una carga de preocupaciones, que más vale tener en la espalda (*qhipha*), porque si se la pone delante no deja vivir, no deja caminar. Caminar: *qhipnayr uñtasis sarnaqapxañani* es un aforismo aymara que nos señala la necesidad de caminar siempre por el presente, pero mirando futuro-pasado, de este modo: un futuro en la espalda y un pasado ante la vista”.

do que pode ser conhecido e como, e do que deve permanecer como desconhecido. Semelhante ordem hierárquica eu já encontrava em outros campos de meu interesse, como na divisão entre arte x artesanato, cultura x cultura popular, arte x arte primitiva ou negra, ou indígena (arte mais adjetivo), por exemplo. Mal-estar...

Nesse momento, em 2018, voltei-me à minha dissertação de mestrado e, sem surpresas, verifiquei que cerca de 90% das referências bibliográficas eram de homens-cis-brancos europeus e estadunidenses. Será que só eles produziram conhecimentos sobre fotolivros e sobre narrativas visuais em livros? Eu havia pesquisado o bastante para conhecer outras autoras/outros autores? Ou será que eu havia optado pelo caminho mais fácil, aquele dos autores mais acessíveis – noutros termos, os sempre recomendados? Que modos de conhecer eu estava (re)produzindo na minha dissertação? Isso dialogava com a minha realidade ou eu estava sendo apenas ventríloqua de pensadores academicamente legitimados? Notei, então, que, em muitas partes da minha dissertação, havia produzido conhecimento que contribuía mais na manutenção de certas figuras de autoridades, *o cânone*[2] (hooks, 2021) do que dialogava com a minha realidade presente.

Neste mesmo ano, como professora, lecionei a disciplina de História da Fotografia no curso superior de Tecnologia em Fotografia da Universidade Católica de Pernambuco. Os livros sobre História da Fotografia, em língua portuguesa, que eu deveria utilizar se resumiam à produção de fotógrafos europeus, estadunidenses e um ou outro brasileiro de fama internacional. Não havia outros livros? Algum com histórias mais diversas? A História da Fotografia que eu deveria lecionar era universal e geopoliticamente localizada no Norte global. E isso não era e não é um paradoxo.

Some-se a essa lista de perturbações a eleição do ex-presidente Jair Messias Bolsonaro, um político abertamente racista, misógino, homofóbico e defensor da ditadura. Um legítimo representante dos colonizadores de outrora (homem-cis-branco-europeu), só que em ação naquele momento da minha existência. Em 2018, como hoje, muito se dizia, e se diz, que o problema de o Brasil eleger políticos autoritários, da extrema-direita, está em seu passado mal resolvido com a ditadura militar. Eu tinha e tenho uma posição diferente: a ditadura militar é só o *pico do iceberg*. Este é um país fundado na invasão, saque, sequestro, tortura, estupro e assassinato cometidos pelos colonizadores, ou a seu mando, contra os povos

[2] Em concordância com hooks (2021), no mundo antinegro, a questão do *cânone* – em sua maioria homens, e algumas mulheres, brancos europeus ou descendentes de europeus – diz respeito uma política de manutenção de sua autoridade cognitiva (conhecimento como exercício de poder). Adianto, como apresento na introdução do primeiro capítulo, diz respeito à *colonialidade do saber* (Maldonado-Torres, 2019).

nativos dessa terra e os sequestrados de África. A colonização é o fundamento da sociedade brasileira contemporânea, é um passado não só mal resolvido, como ainda muito vivo.

De alívio nesse cenário, só a produção nacional e internacional de alguns artistas, fotógrafos e outros trabalhadores culturais[3] que, por meio dos seus trabalhos, questionavam abertamente a colonização, denunciando que lógicas coloniais (colonialidades) ainda organizavam as relações sociais no país e no planeta. Uns confrontavam narrativas históricas oficiais (institucionais e midiáticas); outros, imagens do passado colonial (e os seus significados). Havia ainda os que produziam arquivos visuais alternativos para o futuro; enquanto outros faziam recomposições visuais a partir das imagens coloniais arquivadas em instituições e/ou que circulavam nas redes de internet.

Seja qual fosse o caso, uma coisa parecia se repetir: as produções raramente se organizavam por uma lógica temporal de sequencialidade, linear e desenvolvimentista. Em muitas, eu notava uma dobra do passado sobre o presente. Aquele não era uma sobrevivência, ou um resquício; era ativo e modelava o hoje conforme as regras do ontem. De um ontem colonial. Se o passado não passou e se continua a ser um elemento constituinte do presente, eu estava diante de outra concepção temporal. Qual? Isso é um pouco do que me lembro, escolho enunciar e deixo registrado sobre essas sementes impuras do *sentirpensar*[4] das quais brotaram o anteprojeto de pesquisa de doutorado submetido ao PPGCOM/UFPE no segundo semestre de 2019. Naquele momento escrevi:

As produções artísticas fotográficas e videográficas documentais contemporâneas transitam no já conhecido cruzamento entre arte e jornalismo. Gostaríamos de conectar mais uma via a esta encruzilhada, um caminho de experiência e produção de conhecimento humano que chamamos de história. Várias produções documentárias contemporâneas têm confrontado as narrativas oficiais sobre passados remotos e recentes, como se não bastasse apenas investigar e questionar o que está acontecendo hoje; mas também fosse necessário saber como chegamos até aqui ou que relações ainda mantemos com questões do passado.

Eu questionava: *de que forma as histórias vinham sendo contadas nas obras? Isto é, como as obras articulavam relações "ética-estética-políticas" entre tempo, memória e*

[3] Me refiro a pessoas que trabalham em alguma medida inseridas no sistema de dominação capitalista imposto pela/na colonização.

[4] De acordo com Rolando Vázquez e Miriam Barrera (2015), o corpo é centro de experiência e pensamento. O sentir e o pensar não são dimensões separadas, mas sim implicadas. Não se trata, portanto, de priorizar uma sobre a outra, mas de entendê-las em conjunto, em sua implicabilidade fundamental. Nessa tese, leio o corpo como uma produção material-discursiva-formal inseparável da carne. De modo que, diferentemente de Vázquez, considero a carne, "aquele grau zero de conceituação" (Spillers, [1987] 2021, p. 34), como o lugar em que brota qualquer *sentirpensar*, produtor de corpos.

história? E que implicações isso trazia para nosso imaginário social? Apresentei as obras que naquele momento compunham o *corpus*. O objetivo principal seria o de *analisar o modo como as histórias estavam sendo contadas nas produções selecionadas*. E os específicos: *investigar as relações entre tempo, memória e história estruturadas nas obras; e compreender como isso pode modificar nossa memória e imaginário social*.

Em setembro de 2019, pouco depois de preparar o anteprojeto de pesquisa, dei início ao grupo de estudos, público e gratuito, Narrativas Anticoloniais, que organizei até maio de 2024. Junto com as/os demais participantes do grupo, lemos e debatemos as/os principais referências bibliográficas dessa tese. Pelo grupo passaram mais de cem integrantes, entre pesquisadores, professores universitários ativos e aposentados, artistas, entre outros profissionais de diversas áreas. Em sentimento de comunidade, conexão e proximidade (hooks, 2021), compartilhamos valores e confluímos juntas/os, afetivamente, energeticamente e intelectualmente, no curso da jornada de cada um. Com isso, por afirmar, que o estereótipo da pesquisadora solitária não me veste, tudo o que está escrito nesta tese é também fruto dos muitos debates coletivos entre nós, participantes do Narrativas Anticoloniais.

Sigo com as modificações, pois, logo no primeiro ano do doutorado, notei que necessitava fechar mais e mais o escopo da minha pesquisa. Ao começar a analisar algumas obras para produzir artigos científicos, notei que cada uma me demandava uma pesquisa histórica sobre a colonização brasileira, o que levava bastante tempo. Isso inviabilizava analisar em profundidade obras de artistas estrangeiros, pois exigiria estudar as relações coloniais dos seus países. **Resolvo, então, que o *corpus* será principalmente de produções brasileiras.** Uma ou outra produção estrangeira pode ser mencionada, caso o seu diálogo com as produções nacionais possa enriquecer a análise destas.

Iniciei a análise das obras estudando os processos de criação. Notei quase imediatamente que aquilo que chamei *confronto com narrativas oficiais sobre passados remotos e recentes* se iniciava pelo contato das/os artistas e fotógrafas/os com os arquivos visuais existentes, sejam arquivos físicos – públicos ou privados – sejam virtuais. A fotografia era documento do arquivo e/ou a ferramenta tecnológica que possibilitava a reprodução de outros documentos já existentes. **É para esse início, para as relações entre fotografia e arquivos, principalmente os visuais, que a minha pesquisa se volta.**

Para conseguir dialogar com as obras, tive que investigar as relações entre fotografia e colonização, principalmente a brasileira. Ao fazê-lo, senti necessidade de estudar as relações entre a Estética e colonização, o que me levou a situar a fotografia como uma ferramenta dessa disciplina. Só que, novamente, notei que seria preciso retroceder e estudar como o modo

de pensar ocidental se relacionava com a colonização. Essa digressão levou-me ao entendimento de que o racial não é contingente ao pensamento moderno/colonial (ocidental ou antinegro), mas sim imanente. Isto é, o racial é fundante da filosofia moderna, da Estética, da fotografia como ferramenta dessa disciplina, e de outros campos do conhecimento dito científico, como Antropologia, Sociologia, Comunicação, Artes, História:

> A História é instituída para dividir e governar o comum, de modo que a escrita da história é definida por uma série de divisões imperiais temporais, espaciais e políticas, e sua acumulação. Crucial para a história é a divisão entre a história narrada e o contador da história, o que impede este último de ingressar no domínio da política. O fracasso da história em reconhecer as diferenças produzidas através da violência – isto é, a implementação da história como uma ferramenta imperial é 'um fracasso em ir além da primeira lição patriarcal. No nosso mundo, dividir e conquistar deve tornar-se definir e capacitar' [5] (Azoulay, 2019, p. 350, tradução minha).

Notei que não apenas na escrita da História, mas também nas produções visuais, sonoras, textuais, gráficas dos demais campos de conhecimento, os arquivos visuais eram fundamentais. Eles atuavam como dispositivos pedagógicos da visualidade colonial que desempenharam e desempenham um papel necessário para a manutenção do mundo antinegro (ocidental ou moderno/colonial), o mundo como o conhecemos. Isto é, para a manutenção da ordem de violência colonial/racial/patriarcal/capital que organiza o modo hegemônico de nos relacionarmos conosco, uns com os outros e com os demais existentes do/no planeta. Com isso, notei que os usos coloniais da fotografia eram e são muito mais amplos e complexos do que eu inicialmente imaginava. Não conseguiria abordar tudo em 4 anos de pesquisa. Era preciso focar em algum uso.

Foi então que voltei à minha existência encarnada, às minhas experiências de vida, a todas as situações racistas-misóginas-classistas pelas quais passei da infância até este momento da vida adulta. Resolvi focar na (re)produção material-discursiva de corpos negros, o meu incluído, nos arquivos fotográficos. **Interessava-me investigar de que modo fotografia e arquivo estavam implicados na (re)produção de corpos negros.**

Isso fez com que eu fizesse uma nova seleção para o *corpus*. Priorizei trabalhos que mostrassem corpos negros, e que me mostrassem relações sociais em que estamos presentes. Menciono, então, as produções junto com as quais escrevi e que hoje são o *corpus* dessa

[5] No original: "History is instituted to divide and rule the common, so writing history is defined by a series of imperial temporal, spatial, and political divisions and their accumulation. Crucial to history is the division between the narrated story and the teller of the story, which prevents the latter from joining the realm of politics. History's failure to recognize differences produced through violence – that is, history's implementation as an imperial tool – is a 'failure to reach beyond the first patriarchal lesson. In our world, divide and conquer must become define and empower'".

pesquisa, na sua maioria de artistas brasileiros. *Assentamento* (2012, 2013) e *¿Historia Natural?* (2016), de Rosana Paulino; *Justiça e Barbárie* (2017), de Jaime Lauriano*; Erased Lynchings* (2006), de Ken Gonzales-Day; *Postais para Charles Lynch* (2015), do Coletivo Garapa; *Without Sanctuary-Lynching Photography in America* (2000), de James Allen; *Travessia* (2017), de Safira Moreira; *Pontes sobre Abismos* (2017), de Aline Motta; *Paridade* (2015) e *Atualizações traumáticas de Debret* (2021), de Gê Viana; *Acervo da Laje,* organizado por José Eduardo Ferreira Santos e Vilma Santos; *Arquivo ZUMVÍ,* organizado por Lázaro Roberto Ferreira dos Santos e José Carlos Ferreira dos Santos Filho; *Vênus* (2022) de Val Souza; *Retratistas do Morro* (2023) de João Mendes, Afonso Pimenta com curadoria de Guilherme Cunha; *Minha Foto Preferida* (2022), *Transparência* (2023) e *Viagem ao Brasil 1865 – 1866* (2023), de minha autoria; *Axexê da Negra ou o Descanso de todas as pretas que mereciam ser amadas* (2017), de Renata Felinto; *Danço entre fluxos do tempo para encontrar teu vibrar* (2021), de Ana Lira; *Exercício de Arquivo #2* (2020) de Abiniel João Nascimento; *Reintegração de Afeto* (2019), de Eliana Amorim; *Memória e Herança: Álbum de Família* (2023), de Rynnard Milton; *Afetocolagens* (2022, 2023), de Silvana Mendes; *Nós existimos e o nosso amor merece ser olhado* (2024) e *Álbuns de Desesquecimentos* (2024), de Mayara Ferrão.

Esta não é uma seleção exaustiva. Muitas/os outras/os artistas têm-se debruçado sobre questões relacionadas às existências negras no Brasil, trabalhando com arquivos fotográficos. Acontece apenas que, no escopo dessa pesquisa, não consigo dialogar em profundidade com as inúmeras produções (tão necessárias quanto as que aqui selecionei) que têm sido realizadas. A *incompletude* (Moten; Harney, 2023) é condição de nossa existência errada e errante, e do nosso próprio conhecer. É garantia também da não-barbárie (Glissant [1990] 2021). Como espero apresentar, o conhecimento pretendido universal não passa de totalitário.

> Quem não melhora, quem não coletiviza e individua por meio da correta correção neurótica, quem faz a mesma coisa de novo, revisa, conta a piada que você já cansou de ouvir, cozinha o que você já cansou de comer e segue os mesmos passos que você deu, quem planeja ficar no mesmo lugar e seguir em movimento, quem segue em um movimento errado – essas são as pessoas que atrasam todo mundo, fodendo com a linha de produção que era para estar aprimorando geral. Elas gostam de ser incompletas e incompletar umas às outras. Dizem que essas pessoas são parciais, irregulares, apenas um esboço. Elas não têm coordenadas. São coletivamente descoordenadas em um ritmo total. São in(auto)suficientes. (Monten; Harney, 2023, p. 69).

De volta ao *corpus*, as produções selecionadas recorrem a arquivos, com documentos visuais e textuais, e da fotografia (tecnologia e documento de arquivo). Elas confrontam os imaginários moderno/coloniais e suas lógicas relacionais, criando rachaduras no mundo

antinegro. Enquanto algumas obras tornam visíveis as colonialidades no hoje, outras expressam existências, modos de existir e de se relacionar exorbitantes relativamente aos impostos pela/na colonização. Há ainda as produções que, simultaneamente, mobilizam essas duas estratégias.

Que lógicas relacionais coloniais são tornadas visíveis nessas produções? Que outros imaginários, modos de conhecer, de existir ou de se relacionar se exibem por meio dessas produções? Como (re)pensar o que conheço por fotografia e arquivo – e as suas implicações para existências negras – na companhia do que aprendi junto com as obras do *corpus*? Essas foram as perguntas que passaram a orbitar em torno da **problemática de pesquisa** reformulada.

Os três primeiros anos do doutorado coincidiram com a pandemia da Covid-19. Cursei tanto disciplinas do programa quanto de outros programas e universidades de modo remoto, ora como aluna especial, ora como ouvinte. Foi um desafio pesquisar de modo *on-line* as produções artísticas. Noto a velocidade que a minha pesquisa tomou quando, com o fim da pandemia, pude conhecer as produções artísticas presencialmente e também realizar as minhas.

No período pandêmico, tive a oportunidade de realizar entrevistas com alguns artistas, fotógrafos e produtores culturais, buscando conhecer mais os seus trabalhos e também o seu pensamento sobre fotografia, arquivo e existências negras. Transmiti as entrevistas *on-line* por meu canal de *YouTube*[6] e, posteriormente, com o apoio do Funcultura-PE, pude realizar um livro, físico e digital, com a coletânea das entrevistas feitas e com os meus primeiros apontamentos sobre o que aprendi com cada entrevistada/o. O livro chama-se *E se? Arquivos, fotografias e fabulações: escutas e aprendizados* (2023) e traz entrevistas de Abiniel João Nascimento, Ana Lira, Fernanda Grigolin, Gê Viana, José Eduardo Ferreira Santos, Lázaro Roberto Ferreira dos Santos, José Carlos Ferreira dos Santos Filho, Lia Letícia e Marília Oliveira.

Considero a tese, o livro de entrevistas e o meu trabalho artístico como materializações dessa pesquisa, as quais se implicam umas nas outras. Com relação ao trabalho artístico, entre outros, selecionei as três produções que mais me ajudaram nas reflexões desenvolvidas nessa tese. *Minha Foto Preferida* (2022) é um livro de artista, com uma pesquisa que se iniciou por volta de 2016, mas cujo trabalho só consegui efetivamente concluir com essa pesquisa acadêmica, a qual também me permitiu entender mais da minha própria história de vida.

[6] Disponível em: https://www.youtube.com/channel/UCOxUwD8dvPJEuMm8XU5SytA

Nesse livro, lido com o arquivo doméstico de fotos, cartas e documentos e reorganizo o meu nascimento e primeiros anos de vida. Em *Transparência* (2023), lido com os documentos visuais de tortura e linchamento que circulam de modo difuso nas redes de *internet*. Em *Viagem ao Brasil 1865 – 1866* (2023), eu invado o livro homônimo com colagens e na companhia das pessoas fotografadas a mando de Louis Agassiz durante a viagem. Nesse trabalho, lido com o arquivo institucional do *Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, Harvard University*.

Quero destacar ainda que ao longo da pesquisa, além do Narrativas Anticoloniais, participei também de outros dois grupos de estudo. Um organizado pela professora Fernanda Capibaribe da UFPE, coorientadora desse doutorado, voltado para estudos de gênero interseccionalizado com questões raciais e de classe. E outro, pela professora Ana Paula Alves Ribeiro da UERJ, voltado para estudos relacionados a arquivos e imagens. Por meio desses grupos, conheci diversas autoras que passaram a fazer parte das minhas referências teóricas, com destaque para Leda Maria Martins, Conceição Evaristo, Rita Segato, Christina Sharpe e Vinciane Despret.

Por fim, preciso ressaltar que essa tese começou a ser escrita em 2020, por meio de artigos científicos, ensaios para *sites* e revistas diversas, de modo que esse texto pode ser considerado como uma segunda, terceira, quarta reescrita modificada e aprofundada dos que escrevi ao longo doutorado. Estar continuamente escrevendo foi indispensável para alinhavar o pensamento e aprofundar as reflexões no curso de uma pesquisa de longo prazo como esta.

No mais, a esta altura do texto, a leitora/o leitor deve ter-se deparado inúmeras vezes com termos como implicadas, implicação, implicar. Faço um parêntesis para antecipar que o conceito de *implicação*, elaborado pela filósofa brasileira Denise Ferreira da Silva (2019a) a partir da física quântica, é fundamental para essa pesquisa, pois possibilita abordar cada coisa existente em seus emaranhamentos com tudo o que demais existe. Dessa forma, por exemplo, o social não é considerado como "um todo formado por parte independentes", isto é, partes separadas "que se relacionam por mediação de forças" (Silva, 2019a, p. 43). Ontologia, epistemologia e ética implicam na instauração e manutenção do mundo como o conhecemos. Nossa própria existência é em emaranhada nas demais. Pensar o social em termos de implicação é considerar "a não-localidade (como princípio epistemológico) e a virtualidade (como descritor ontológico) – como descritores poéticos" (Silva, 2019a, p. 43-44). Isso significa pensar fora dos princípios que organizam o modo de pensar ocidental (moderno/colonial ou antinegro).

> Quando a não-localidade orienta nosso imagear do universo, a diferença não é uma manifestação de um *estranhamento* irresolúvel, mas a expressão de uma implicação elementar. Isto é, quando o social reflete o Mundo Implicado, a socialidade não é mais nem causa nem efeito das relações envolvendo existentes separados, mas a condição incerta sob a qual *tudo* que existe é uma expressão singular de cada um e de todos os outros existentes atuais-virtuais do universo, ou seja, *Corpus Infinitum* (Silva, 2019a, p. 45-46).

Contudo, isso não quer dizer que não se podem abordar as coisas de modo separado. Antes, quer dizer que a separabilidade deixa de ser um princípio orientador do pensamento (Silva, 2019a), uma vez que tudo participa da composição de tudo, e as delimitações e cortes realizados – no âmbito dessa pesquisa, por exemplo – são assumidos como artifícios que interferem nos resultados alcançados. Pensar em termos de implicação é abandonar a ficção de encontrar um resultado neutro e universal. É assumir a condição (po)ética da pesquisa e do conhecimento.

Aqui, *(po)ética* é "uma *práxis* ético-política criativa"[7] (Silva; Desideri, 2016, p. 63), é decompor e recompor ideias, textos, imagens, coisas, corpos, situações que coletamos e armazenamos. O corte está para a decomposição, como a cola para a recomposição; o resultante, ou esta tese, é expressão de um movimento ético-político-criativo de conhecimento. E por falar em movimento, apresento o meu **método de pesquisa: errância**. Segundo Édouard Glissant ([1990] 2021), enquanto o conhecimento universal e generalizante é totalitário, o pensamento da errância é uma (po)ética, o seu dito é a relação, e toda relação é multilíngue. São errantes tanto minha leitura e meus encontros com as obras do *corpus*, com os arquivos visuais, quanto a escrita de cada texto. Noutros termos:

> O errante recusa o édito universal e generalizante, que resumia o mundo em uma equivalência transparente, reivindicando-lhe um suposto sentido e finalidade. Ele mergulha nas opacidades da parte do mundo que acessa. A generalização é totalitária: ela seleciona no mundo um conjunto de ideias ou de constatações que ela separa e tenta impor, fazendo viajarem modelos. O pensamento da errância concebe a totalidade, mas renuncia de bom grado à pretensão de invocá-la ou possuí-la (Glissant, [1990] 2021, p. 44).

Com isso, afirmo a não pretensão de alcançar qualquer totalidade que seja. Essa ficção pertence ao pensamento moderno/colonial, universalista. Essa pesquisa é parcial, assim como as suas materializações. A errância é um movimento sem trajetória pré-determinada, sem um modelo prévio que determine o resultado a ser alcançado; é caminhar ao sabor dos encontros e das relações; o que disso se materializa é imprevisível e parcial. Essa incompletude é o que mantém o desejo de continuar a caminhar, a conhecer, a pesquisar, a fazer.

---

[7] A palavra *poetics* e *ethics* juntas formam o neologismo *Poethics*, proposto por Denise Ferreira da Silva e Valentina Desisderi (2016). No texto em português o neologismo é traduzido por (po)ética.

> Uma educação parcial nunca está pronta, nunca foi iniciada ou concluída, é subfundamental e patologicamente insondável. Ela está destinada a ser inacabada e desfeita. [...] Uma educação parcial também não é uma educação neutra projetada para ser corretamente completa, total e, assim, substituir a educação total que temos agora por ela ser ruim. Sua preocupação não é com a substituição, mas com o deslocamento. Uma educação parcial é o ponto de vista partidário da ausência de ponto de vista. [...] Ela se move na contramão das taxonomias, categorias e identidades da educação total sugeridas pelo usufruto do iluminismo europeu. Uma educação parcial é uma educação sensual, capaz de sentir. É uma teoria sinestésica dos sentidos, posterior aos sentidos terem se tornado teoréticos em sua práxis. [...] Uma educação parcial avança e retrocede por seus próprios derramamentos (Moten; Harney, 2023, p. 108-109).

Portanto, na errância como método, não há chegada, resolução ou síntese (Bradley, 2023). Essa tese é apenas um momento de uma pesquisa[8], aquele em que olho para o percurso até aqui feito e o descrevo parcialmente. Descrever é lembrar e compartilhar a recordação com outras/os. Nesse texto, escrevo sobre encontros, relações, apresento as minhas reflexões, afetos, desvios, dificuldades, decisões e o que aprendi durante a caminhada.

A **descrição** (Moten, 2021) também me parece ser a estratégia mais adequada para se aproximar de e caminhar com aquilo que não tem começo nem fim, porque existe em movimento, incompleto – me refiro principalmente às produções do *corpus*. Por não seguir um modelo prévio, não impus nenhuma forma para fazer caberem as obras selecionadas, amputando o excesso como irrelevante, aos moldes do conhecimento que se diz universal. Noutros termos, não classifico as obras do *corpus* em gavetas de arquivos.

Assim, sem *a prioris* estabelecidos, deixei-me sintonizar na frequência (Campt, 2012, 2021) de cada uma das obras, atenta à matéria das obras e à minha matéria, isto é, aos afetos e reflexões fugidias que brotavam em mim (Benjamin, 1984). Contudo, com o tempo, fui notando que o vocabulário que dispunha para descrever era quase inteiramente organizado pela gramática do conhecimento ocidental e, quase sempre, capturava as obras para concepções pré-estabelecidas. A descrição por si só não bastava, eram necessários outros repertórios. Busquei, então, ler os pensadores que os criadores das obras mencionavam em suas falas públicas, em tentativas de dialogar com seus trabalhos sem os capturar para o modo de pensar moderno/colonial. O errante, afinal, tem que estar disposto aos encontros e às transformações que daí podem ocorrer.

Foi assim que encontrei Denise Ferreira da Silva (2018, 2019b) e a sua proposição de pensar fora dos pilares ontoepistemológicos do pensamento ocidental – separabilidade, determinabilidade, sequencialidade. Inspirada em Walter Benjamin (2012), a filósofa

[8] Assim como a aprovação do anteprojeto também é apenas um momento e não o início. Sem início e sem fim.

considera os trabalhos de arte como composições criadas a partir de vários elementos decompostos de suas configurações espaciais e temporais anteriores e recompostos na obra em outra configuração. Daí que a composição não é fixa, imutável, mas um momento do que só existe em movimento de transformação. Sobre essa forma de leitura materialista, chamada por Silva (2018, p. 408) de "pensamento ou imaginação composicional":

> Ler sempre "o que acontece" como uma composição (decomposição ou recomposição), sempre já um momento, que é uma composição singular, daquilo que também constitui "o que aconteceu e o que ainda está para acontecer". A materialidade aqui se refere a matérias no nível quântico: aquilo que entra na composição de tudo o que existe sempre como matéria/energia (Silva, 2018, p. 409).

Foi então que iniciei o exercício de ler as obras do *corpus* seguindo os passos da filósofa em sua formulação de uma **interpretação (po)ética, negra e feminista** (Silva, 2019b). Uma interpretação que não está interessada em capturar as produções artísticas para as categorias pré-estabelecidas do pensamento moderno/colonial; tampouco está interessada em medir a eficiência e eficácia das obras relativamente às intenções da sua autora/do seu autor. Trata-se de uma interpretação que me possibilitou pensar a nossa existência, a existência de pessoas negras, a partir da matéria da obra:

> Essa interpretação poética aborda o trabalho de arte [...] como uma composição cujos componentes também incluem, por exemplo, a intenção da artista, sem, contudo, serem determinados por ela. [...] considera a prática artística como *locus* generativo para o engajamento em uma reflexão radical sobre as modalidades de subjugação racial (simbólica) e colonial (jurídica) que operam com plena força no presente global (Silva, 2019b, p. 46).

Numa interpretação que se pretende (po)ética, "fazer sentido não é apenas um exercício intelectual; envolve as muitas maneiras – físicas e mentais, afetivas e intelectuais, individuais e coletivas – pelas quais a expressão tem lugar, em que o sentido é dado" (Silva; Desideri, 2016, p. 69). Fazer sentido é movimentar e não determinar, é criar junto com a obra reflexões que mostrem "o caráter criativo, complexo e transformador da existência" (*Id*.). É oferecer estratégias de *fuga* (Bona, 2020, 2021; Moten, 2013) de um mundo organizado por modos de captura. Assim, em minha interpretação, engajo-me com as obras do *corpus* para pensar junto com elas, na intenção ética de "promover outras formas de saber e de fazer" (Silva; Desideri, 2016, p. 69).

Essa tese é fruto das errâncias que aqui descrevo. Minha interpretação das obras do *corpus* é um exercício (po)ético de leitura e escrita implicadas na minha existência; e não ocupo o lugar de Deus, do Espírito, do Humano ou de qualquer outra figura transcendental da imaginação ocidental. As cenas escritas nos capítulos que seguem estão não apenas

incompletas, como abrem para múltiplas direções, sem pretender chegar a um fim único e monolíngue. Meus textos são conhecimentos parciais. A cada encontro que tive, com cada obra junto com a qual escrevi, uma encruzilhada de caminhos se abria:

> A noção de encruzilhada, utilizada como operador conceitual, oferece-nos a possibilidade de interpretação do trânsito sistêmico e epistêmico que emergem dos processos inter e transculturais, nos quais se confrontam e se entrecruzam, nem sempre amistosamente, práticas performáticas, concepções e cosmovisões, princípios filosóficos e metafísicos, saberes diversos, enfim (Martins, 2002, p. 73).

Com essa pesquisa, aprendi que **habitar encruzilhadas** é reconhecer a possibilidade de diversos caminhos epistêmicos, cuja combinação – nem sempre harmoniosa – pode abrir para outros tantos caminhos imprevisíveis. O monolinguismo do conhecimento que se pretende universal, imposto pela/na colonização, é um entre outros percursos possíveis. Noutros termos, o modo de conhecer ocidental – hegemônico na formação educacional brasileira – é apenas uma rota: aquela cuja função é garantir a manutenção do mundo antinegro.

> [...] a encruzilhada é lugar radial de centramento e descentramento, intersecções e desvios, textos e traduções, confluências e alterações, influências e divergências, fusões e rupturas, multiplicidade e convergência, unidade e pluralidade, origem e disseminação. Operadora de linguagens e de discursos, a encruzilhada, como um lugar terceiro, é geratriz de produção sígnica diversificada e, portanto, de sentidos plurais. Nessa concepção de encruzilhada discursiva destaca-se, ainda, a natureza cinética e deslizante dessa instancia enunciativa e dos saberes ali instituídos. No âmbito da encruzilhada, a própria noção de centro se dissemina, na medida em que se desloca, ou melhor, é deslocada pela improvisação (Martins, 2023, p. 318-319).

Se conhecer cientificamente é pensar a partir da forma, molde, regras e princípios impostos pelos colonizadores e seus descendentes, a branquitude, ou seja, é seguir a rota única; essa tese é uma tentativa de abrir outros caminhos é uma **prática de desvio**. Para Benjamin (1984, p. 50), desvio é "caminho indireto", é renunciar ao contínuo da intenção, permitindo que o pensamento recomece de novo e de novo, de volta e em atenção à matéria, tanto a do objeto estudado quanto a minha própria. O desvio possibilita a incompletude, a multilinguagem, é um "esforço do descontínuo" (Glissant, [1990] 2021, p. 97). De desvio em desvio, fui (re)criando rotas no passo, movimento sem rumo, encontrando as obras, refletindo e escrevendo com elas e a partir delas no fluxo do caminhar.

Desse modo, antecipo a redundância do texto, essa não é uma tese escrita em linha reta. Penso e repenso as questões abordadas ao longo de toda a tese, ora enfatizando alguns aspectos, ora outros. Por exemplo, a leitora/o leitor encontrará reflexões fragmentárias sobre arquivo e sobre fotografia ao longo de toda a tese. A cada retomada do pensamento sobre um assunto, algo de diferente se instaura e enuncia. É desse modo que – em atenção às existências

negras, entre cenas de capturas e fugas – nos dois capítulos iniciais dedico-me à descrição parcial do mundo antinegro e, no terceiro capítulo, a fugas desse mundo.

> *Cena* denota intencionalidade em termos artísticos ou de outras maneiras (a cena do crime) e sinaliza estratégias conscientes de exibição. A palavra sugere apropriadamente tanto o palco material quanto o ambiente altamente codificado que dá aos espectadores informações pertinentes – por exemplo, sobre a classe ou o período histórico. Os móveis, o vestuário, os sons e o estilo contribuem para a compreensão, por parte do espectador, do que se imagina acontecer ali. Os dois, a cena e o roteiro, se colocam em relação metonímica: o lugar nos permite pensar sobre as possibilidades da ação. Porém a ação também define o lugar (Taylor, 2013, p. 62).

Descrever cenas implica ler *roteiros* (Taylor, 2013). Nos dois primeiros capítulos, prestei atenção às implicações entre os discursos filosóficos e científicos que alicerçam o mundo antinegro e as relações sociais materiais emaranhadas com existências negras. "Ao invés de privilegiar *textos* e *narrativas*, poderíamos também ver os roteiros como paradigmas para a construção de sentidos que estruturam os ambientes sociais, comportamentos e consequências potenciais" (Taylor, 2013, p. 60). Noutros termos, ler roteiros é um modo de atentar à produção material-discursiva do mundo como o conhecemos.

Com isso, espero que essa tese incompleta participe da jornada de outras pessoas, que ela seja decomposta, recomposta, conteste e seja contestada, enfim, que siga caminhos, por mim, desconhecidos. Se compartilho tão detalhadamente a metodologia dessa pesquisa, e antecipo suas implicações na escrita desse documento, é porque aposto numa **educação parcial**, na **errância como método**, no uso da **descrição como técnica, no acostumar-se às encruzilhadas** e na **prática do desvio** para rachar o cativeiro ontoepistemológico ocidental (moderno/colonial ou, simplesmente, antinegro) e abrir caminhos indeterminados de *fugas* (Bona, 2020, 2021; Moten, 2013). Sigo caminhando e termino esse texto com um breve resumo dos três capítulos da tese.

CATIVEIRO ONTOEPISTEMOLÓGICO – nesse capítulo, parto de um dos primeiros momentos de inscrição do pensamento ocidental, moderno/colonial ou antinegro para abordar as paredes do cativeiro ontoepistemológico em que existentes negros têm sido encarcerados. Começo e termino o capítulo observado a inscrição material-discursiva desse pensamento na carne negra, vestindo-a como o corpo negro dissimulado necessário a coesão material-discursiva do mundo antinegro (ocidental ou moderno/colonial). Ao longo do capítulo destaco o regime racial da Estética, as figuras humanas e o modo de pensar por representação generalizante imposto pela/na colonização como o correto e universalmente válido, verdadeiro. Apesar da violência ontoepistemológica moderna/colonial, na cena 1.6 destaco algumas brechas e possibilidades de esperança: sempre houve os que (re)existem em fugas.

CENAS DE CAPTURA – nesse capítulo, descrevo as atuações implicadas dos arquivos e da fotografia (como tecnologia), duas armas de captura, que foram/são usadas na (re)produção de corpos negros dissimulados e do mundo antinegro em que existo. Mas não só. Descrevo também a atuação dos protagonistas dos eventos fotográficos, a pedagogia visual das imagens, a sua preservação e difusão por meio dos arquivos oficiais (institucionais e midiáticos) ou por meio das redes de *internet*. Em termos cronológicos, abordo a fotografia do século XIX até os dias atuais, mostrando que apesar do progresso tecnológico da produção de imagens – do daguerreótipo às imagens digitais de efeito fotográfico produzidas por meio de inteligência artificial – um padrão de violência colonial/racial/patriarcal/capital se repete no tempo linear e sequencial que organiza o modo de pensar moderno/colonial.

CENAS DE FUGAS – no terceiro e último capítulo dessa tese abordo as cenas de fugas que cada uma das obras do *corpus* e o referencial teórico me ajudaram a notar. Ao descrever as cenas de fugas, apresento outros modos de pensar e de conhecer fotografias, arquivos, existências e até mesmo o tempo. Apresento conceitos que podem ser considerados *ilegítimos* como *conhecimento científico*, aos olhos dos colonizadores de ontem e da branquitude de hoje. Descrevo como as obras nos mostram possibilidades de fugas cotidianas, afetivas, espirituais, cognitivas, fabulativas, afrofuturistas. Ao fugir, essas obras não só mostram existências encarnadas negras como exorbitantes a sua dissimulação corporal no mundo antinegro, como demostram no seu fazer que arquivos podem ser refúgios e fotografia (tecnologia e imagem) pode ser remédio para pessoas negras e veneno para contaminar o imaginário hegemônico do mundo antinegro. O que pode acontecer daí em diante é indeterminado.

ERRÂNCIAS é o título que dou a essa introdução, em que contei um pouco do percurso de pesquisa que realizei até chegar a esse texto. O restante será contado nos capítulos apresentados. CONHECIMENTOS (PO)ÉTICOS é o título que dou a conclusão dessa tese. Momento em que retorno ao problema de pesquisa apenas para descrever como o respondi ao longo do texto. Sem mais, deixo a leitora/o leitor com o que realmente interessa: ***FOTOGRAFIA, ARQUIVO E A CARNE NEGRA: (po)éticas implicadas***.

1 CATIVEIRO ONTOEPISTEMOLÓGICO

> *Bem de pressa se advinha, antes, nessa tentativa uma vontade de objetivar, de encaixar, de aprisionar, de enquistar. Frases como: "eu conheço-os", "eles são assim", traduzem esta objetificação ao máximo. Assim, conheço os gestos, os pensamentos, que definem estes homens* (Fanon, [1969] 1980, p. 39).

Apesar do fim do colonialismo, "compreendido como a formação histórica dos territórios coloniais" (Maldonado-Torres, 2019, p. 36), ainda hoje convivemos com as lógicas relacionais, matriciais, de poder colonial, ou simplesmente *colonialidades* (Quijano, 2000), baseadas em hierarquias de dominação implicadas de raça, gênero e classe, ao menos. Estas são alicerçadas por pressupostos epistêmicos que fornecem justificativas ético[9]-teóricas, para que "os chamados povos nativos, indígenas, inferiores, subordinados, subalternos e não brancos" (Pedrosa, 2018, p. 31) possam ser "dominados, amplamente exterminados, amplamente desalojados" (Said, 1993, p. 10). O conceito de colonialidade permeará esta tese, pois permite, de modo sucinto, abordar a permanência da racialidade como princípio lógico organizador das relações entres as pessoas[10] nos mais diversos âmbitos de existência social.

> [...] a ideia de "colonialidade" estabelece que o *racismo* é um princípio organizador ou uma lógica estruturante de todas as configurações sociais e relações de dominação da modernidade. O *racismo* é um princípio constitutivo que organiza, a partir de dentro, todas as relações de dominação da modernidade, desde a divisão internacional do trabalho até as hierarquias epistêmicas, sexuais, de gênero, religiosas, pedagógicas, médicas, junto com as identidades e subjetividades, de tal maneira que divide tudo entre as formas e seres superiores (civilizados, hiper-humanizados etc., acima da linha do humano) e outras formas e seres inferiores (selvagens, bárbaros, desumanizados etc., abaixo da linha do humano (Grosfoguel, [2018] 2019, p. 59, grifo meu).

Discordo do sociólogo apenas quanto ao termo racismo. Sem perda de sua análise, considero o termo racial mais adequado. O racial é fundante do pensamento moderno ocidental. Sem hierarquia e divisão das gentes entre pagãos e não pagãos e – no processo de secularização – humanos e não humanos, a colonização e o mundo como o conhecemos hoje não seria possível.

Colonialidade é um princípio de complexidade que permite observar como as hierarquias de dominação implicam-se mutuamente, como o gênero ou a classe participam do

---

[9] Eu entendo a ética a partir da proposição de Édouard Glissant ([1990]2021, p. 223): "a regra de ação (o que chamamos de ética, ou ideal, ou simplesmente de relação lógica) [...]". Essa regra de ação, quando repetida, reiterada, naturalizada por uma coletividade, produz maneiras de estar no mundo em relação emaranhada com os demais existentes.

[10] A racialidade também organiza as relações entre as pessoas e a terra. Porém, o foco dessa pesquisa está nas relações entre pessoas, ainda que em alguns momentos seja necessário apontar aspectos relacionados aos lugares de habitação.

racial e vice-versa, por exemplo, de modo que uma não pode ser entendida sem a outra. Por exemplo, à revelia do pensamento moderno/colonial, se considero os escravizados[11] como trabalhadores – e não bens-móveis –, consigo observar como raça e classe fundem-se nas experiências de vida das existências negras capturadas e desgenerificadas (Spillers, [1987] 2021). Raça, classe e gênero formam uma matriz organizando as gentes em variados graus de privilégios e subjugações no mundo erguido pela/na colonização. Nessa matriz, o racial é a linha de cor[12] divisória do humano.

Posso abordar as colonialidades nos mais diversos aspectos da vida, começo pela do saber, também chamada *eurocentrismo*: um modo de conhecer que considera como universalmente válido apenas as tradições de pensamento greco-romanas e judaico-cristãs; responsável por produzir a fábula da história da Europa como sendo universal, por exemplo (Costa Neto, 2016; Reis, 2018). Em resumo, a *colonialidade do saber* diz respeito ao modo como o saber é exercido: o que é ou não legítimo como conhecimento e como métodos, objetos e o Sujeito do conhecimento, entendido aqui como aqueles que podem produzir conhecimento considerado como legítimo na sociedade. Já a colonialidade do poder diz respeito ao exercício do poder na sociedade:

> A relação de poder tem três facetas: a primeira é social e envolve o uso ou ameaça de violência no controle de uma pessoa por outra. A segunda é a faceta psicológica da influência, a capacidade de persuadir outra pessoa a fim de mudar o modo como ela concebe seus interesses e circunstâncias. E a terceira é a faceta cultural da autoridade, os meios de transformar força em direito, e obediência em dever (Patterson, 2008, p. 19-20).

A *colonialidade do ser* diz respeito aos modos de sentir, de prestar atenção e até de desejar; diz respeito ao que chamamos – na gramática do colonizador – de subjetividade. Ou seja, a pessoa não apenas está presente na colonialidade do ser, do saber e do poder, como também é o elemento que implica uma dimensão na outra, produzindo o mundo em que existimos:

> [...] o sujeito, portanto, é um campo de luta e um espaço que deve ser controlado e dominado para que a coerência de uma dada ordem e visão de mundo continue estável. [...] A colonialidade do ser envolve a introdução da lógica colonial nas concepções e na experiência de tempo e espaço, bem como na subjetividade. A

[11] No Brasil do séc. XIX se usava o termo escravo, como se fosse uma condição ontológica das pessoas negras e racializadas. Mas eu escrevo no séc. XXI, para as pessoas de meu tempo; não compactuo com a escravidão, nem com sua gramática. Então, uso o termo escravizado, que informa um estado, uma situação imposta por alguns, mediante o uso de violência, contra a existência de pessoas em sua maioria negras e indígenas.

[12] Conceito formulado pelo sociólogo W. E. B Du Bois em *The Souls of Black Folks* ([1903] 2007) para descrever, em escala global, a divisão racial dos humanos entre aqueles, não-brancos, submetidos à opressão para fins de manutenção do mundo erguido pela/na colonização, em benefício do grupo racial branco.

> colonialidade do ser inclui a colonialidade da visão e dos demais sentidos, que são meios em virtude dos quais os sujeitos têm um senso de si e do seu mundo. Uma exploração da colonialidade do ser, portanto, requer uma averiguação da colonialidade do tempo e espaço, bem como da subjetividade, incluindo a colonialidade do ver, do sentir, do experienciar. A colonialidade do saber e a colonialidade do poder envolvem a mesma operação em relação aos elementos que as constituem. O mais direto e óbvio fio que unifica a colonialidade do poder, do saber e do ser é o sujeito colonizado [...] (Maldonado-Torres, 2019, p. 43-44).

O professor Joaquim Barriendos (2019, p. 41) evidencia por meio do conceito de *colonialidade do ver* a "atualidade da lógica etnocêntrica por meio da qual se põem em prática os processos de inferiorização racial e epistêmica que caracterizam os diferentes regimes visuais da modernidade/colonialidade". A professora Maria Lugones (2020), por sua vez, vai propor o conceito de *colonialidade de gênero* ao argumentar como os estudos de gênero são centralizados nas vivências de mulheres brancas europeias, tidas por universais. Reconheço a finalidade didática dessas infinitas subdivisões possíveis da noção de colonialidade, mas opto por considerá-las de modo implicado, sendo assim, uso apenas na tese apenas o termo colonialidades (no plural).

Dito isso, quero retomar uma questão que aparece na citação do professor Maldonado-Torres (2019): o *sujeito colonizado*. Evito usar o termo *sujeito* e o seu correlato contemporâneo, *individuo*. Conforme a gramática do regime de significação moderno/colonial, pessoas que são *sujeito* são aquelas detentoras de interioridade, isto é, subjetividade, autodeterminação ou liberdade; são aquelas consideradas como indivíduos com capacidade de agência, seres humanos completos, autônomos ou, simplesmente, brancos. Nas pessoas que não são *sujeito*, a sua subjetividade encontra-se em estado de não liberdade, determinada por necessidades internas (*pathos*) e externas (Silva, 2019a, 2022); são indivíduos sem agência, não-humanos, coisas, objetos, negros.

Em geral, tal como o fez Maldonado-Torres (2019), afirmamos a subjetividade e capacidade de agência dos objetos, os escravizados, chamando-os *sujeitos colonizadados*. Contudo, os apelos teóricos para sermos incluídos nas categorias do pensamento moderno/colonial – Sujeito, Individuo, Homem, Humano e seus correlatos [13] – não me parecem suficientes, ou mesmo capazes, de deformar o mundo antinegro. A inclusão, além de parcial, sempre recria a linha que divide os que entram e os que ficam de fora da zona-do-ser (Grosfóguel, 2020). Afinal, "o mundo é dado como uma maneira de viver na Terra, da mesma

[13] Na tese, uso esses termos adjetivados ou com a inicial maiúscula para marcar que seus sentidos são aqueles do regime de significação do pensamento moderno/colonial.

forma que o indivíduo é dado como uma maneira de viver no mundo" (Moten; Harney, 2023, p. 90).

> Para aqueles de nós criados num ambiente linguístico indo-europeu, os nossos hábitos habituais de pensamento - condicionados, pensados de forma alguma determinados, pelas categorias gramaticais da língua que falamos - colocam a agência do indivíduo na frente, como o soberano iniciador de suas ações, isso é um Eu. E este Eu está em oposição aos ambientes exteriores da natureza e da sociedade nos quais as suas ações têm efeitos. Assim, tendemos a colocar a agência da vida particular contra o pano de fundo passivo da vida em geral. O princípio da diferenciação intersticial, contudo, sugere o contrário, que os feitos de cada vida particular emergem continuamente e se distinguem do plano de imanência que é a própria vida. Isto é enquadrar a ação com o submeter-se[14], e não o contrário. E é pensar em cada ação não como uma ação autoiniciada, mas como um momento na vida da alma. Tais ações não nos pertencem direta ou exclusivamente, mas à memória do todo enrolado dentro de nós.[15] (Ingold, 2022, p. 358, tradução minha).

Em concordância com Ingold (2022), não reduzo a vida à *agência*. Minha aposta vai noutra direção. Concordo com Antônio Bispo dos Santos [1959-2023] (2023, p. 29), conhecido por Nêgo Bispo, quando afirma que: "todos somos cosmos, menos humanos. Eu não sou humano, sou quilombola". Nessa tese, opto por usar parcialmente o vocabulário do colonizador – pessoa, gente e humano[16] – mas com o entendimento de que somos radicalmente diferentes e incompletos, emaranhados, implicados em tudo o que demais existe; em permanente movimento de formação, somos maleáveis, moldáveis e moldamos a um só tempo. Existimos em resposta ou correspondência (Ingold, 2022), toda ação é também, e simultaneamente, uma reação. Nosso estado permanente de afetação é cósmico, pois somos cosmos.

Dito isso, retorno a meu foco, o racial. Questões relacionadas a gênero e classe permearão toda a tese, pois *implicadas* no racial. Escrevo situada no lugar que me foi designado no mundo ordenado pelas colonialidades ainda em vigor: a zona-do-não-ser (Grosfoguel, 2020), a parte debaixo da linha divisória, na qual minha humanidade foi negada

---

[14] O termo em inglês *undegoing* é traduzido para o português por *suportar*, *submeter-se*, *aguentar*, *passar por*.
[15] No original: "For those of us raised in an Indo-European linguistic environment, our usual habits of thought - conditioned, though by no means determined, by the grammatical categories of the language we speak - put the agency of the individual out in front, as the sovereign initiator of his or her actions, that is a self. And this self stands in opposition to the exterior environments of nature and society in which its actions have effects. Thus, we tend to set the agency of particular life against the passive backdrop of life in general. The principle of interstitial differentiation, however, suggests to the contrary, that doings of every particular life continually emerge and distinguish themselves from within the plane of immanence that is life itself. This is to frame doing with undergoing, and not the other way around. And it is to think of every doing not as self-initiated action but as a moment in the life of soul. Such doings belong not to us directly or exclusively, but to the memory of the whole coiled up within us".
[16] Na tese, esses termos são usados com a inicial minúscula no entendimento desenvolvido nesse parágrafo.

em cada ato de racismo cotidiano vivido (Kilomba, 2019). Esse também é o lugar para o qual o "estado de exceção" (Benjamin, 2012, p. 245) sempre foi a regra.

Entre tantos cativeiros possíveis, volto-me para a linha em que esta pesquisa se situa neste programa de pós-graduação em Comunicação: *Estética e Culturas da Imagem e do Som*. *Estética* no singular. *Culturas* no plural. Existem várias culturas e um único pensamento estético? Ao menos é o que parece afirmar o título da linha de pesquisa. Isso para não mencionar que cultura é um termo que, no pensamento moderno/colonial, se contrapõe a ideia de natureza. Segundo Nêgo Bispo, cultura "é uma coisa padronizada, mercantilizada, colonial" (Santos, 2023, p. 23). Situo fotografia, arquivo, existências negras em Culturas? Ou em Estética? Essa Estética é junção de todos os pensamentos estéticos do/no planeta? Ou seria a imposição de um único? Talvez vindo de povos muito diferentes entre si, mas que se juntaram – apesar das adversidades – porque compartilhavam de um desejo que os unia, um desejo de conquistar e destruir os mundos dos outros existentes?

> O mundo, como a ontoepistemologia totalizante que é gênese, limite e horizonte da modernidade, é um conceito completamente estético. Trabalhar dentro do campo da representação, ou discursar contra ela, já significa enredar-se na estética, pois é por meio do estético que o terreno ontológico, no qual se diz que estamos, se torna experiência (Bradley; Silva, 2023, p. 149).

Nesse capítulo, considero a Estética como uma disciplina do pensamento moderno/colonial. Reconheço a fotografia e o arquivo como instrumentos dessa disciplina que, em conjunto, auxiliam na produção de corpos negros dissimulados: produções materiais-discursivas que asseguram a coerência e coesão do mundo antinegro. Um corpo imposto sobre a carne negra. Sem pretensão de esgotar o assunto, o que faço nas próximas páginas é apresentar algumas paredes desse cárcere.

1.1 DA INSCRIÇÃO

Sigo os passos de Frantz Fanon [1925-1961] ([1961] 1968) e começo pela violência geratriz do mundo maniqueísta moderno/colonial (física, simbólica e ontoepistemológica) que invade e fere a *carne* negra – "o grau de zero de conceituação social" (Spillers, [1987] 2021, p. 34), "um envolvimento corpóreo que precede e excede a relação entre sujeito, objeto e mundo" [17] (Bradley, 2023, p. 92, tradução minha) – produzindo "o 'corpo negro',

[17] No original: "[…] a corporeal entanglement which precedes and exceeds the relay of subject, object, and world".

violentamente dissimulado através da epidermalização racial" [18] (Bradley, 2023, p. 93, tradução minha). O mundo formado por essa violência é um mundo racial divido entre colonizadores (corpos livres) e colonizados (corpos cativos) – e todas suas atualizações terminológicas, no decorrer dos anos, para significar o mesmo. Nesse mundo, "a existência negra é uma existência encarnada, uma existência sem ontologia"[19] (Bradley, 2023, p. 92, tradução minha).

> [...] não é (apenas) que a pretitude[20] é ontologicamente anterior ao poder logístico e regulador que supostamente a fez existir, mas que a pretitude precede a ontologia; ou, em uma pequena variação do que Chandler diria, que a pretitude é um deslocamento anaoriginal da ontologia, que ela é anti- e a ante-fundação da ontologia, o subterrâneo da ontologia, a perturbação irreparável no tempo e no espaço da ontologia (Moten, 2021, p. 133).

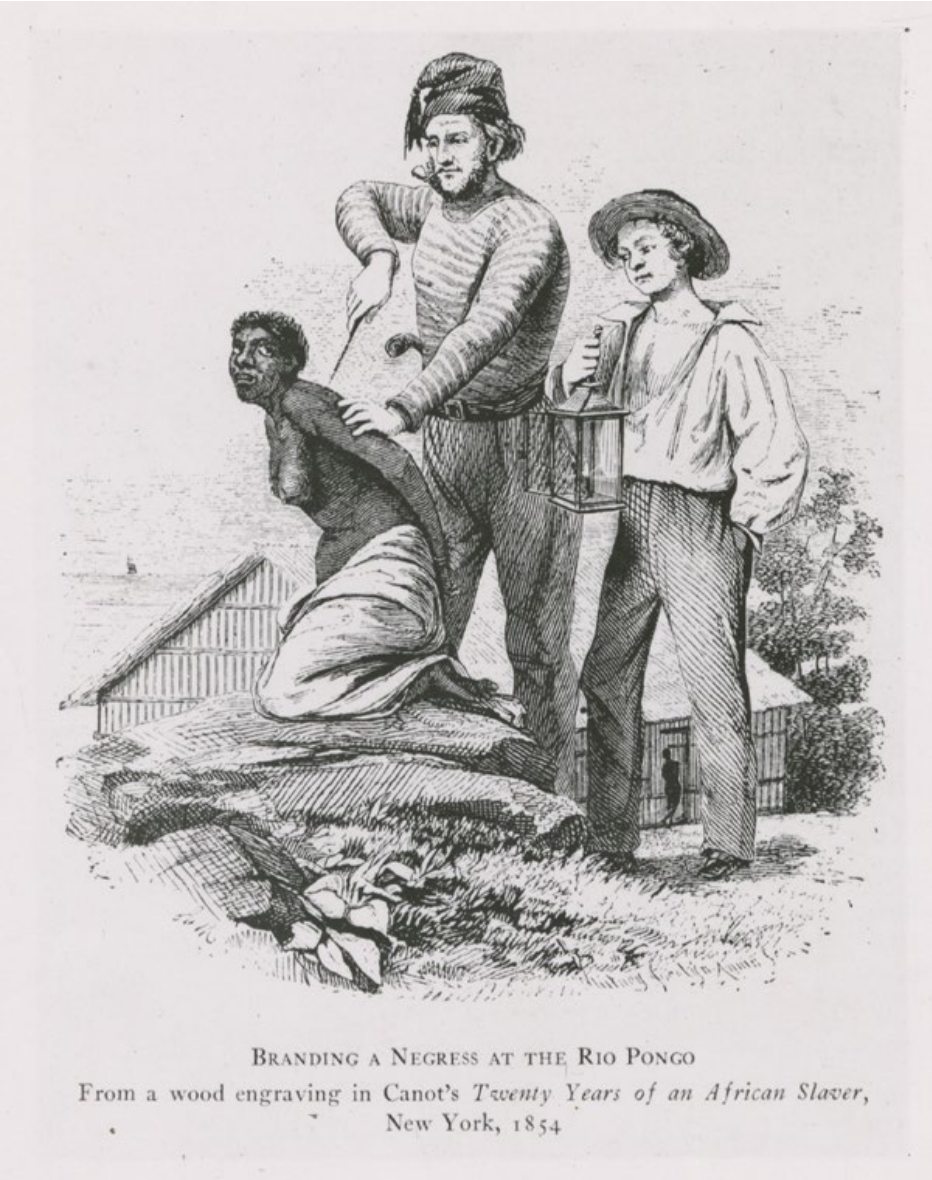
Observo a carne e o sangue daquelas que hoje, como ontem, sustentam o capital. A carne da mulher negra a ser escravizada, uma das primeiras *commodities* do capital (hooks, 2019a; Silva, 2019). A *Figura 1* ilustra o momento amplamente analisado por Spillers ([1987] 2021) em que uma existente feminina negra é amputada de seu mundo, desgenerificada – convertida em fêmea na gramática do colonizador – e coisificada como bem móvel para comercialização, um *meio* para obtenção de lucro. A marcação a ferro quente em sua pele é umas das primeiras inscrições ontoepistemológicas do mundo moderno/colonial (antinegro ou ocidental); a carne negra lhe é vestibular. Nesse momento material-discursivo, a existente feminina negra passa a habitar um outro mundo, no qual é inscrita como *ninguém*, "encarnando o nada metafísico para a modernidade"[21] (Warren, 2018, p. 37, tradução minha). Essa é sua "anaorigem" (Moten, 2023). Daí em diante ela será mais um corpo negro dissimulado (Bradley, 2023).

> Teorizar o corpo como aparato racial é, portanto, não apenas entender o corpo "como um efeito das disposições de poder", mas também enfatizar sua generatividade estratégica dentro da estruturação material-discursiva do mundo, sua indispensabilidade para a reprodução contínua da subjetividade e sujeição, seja esta última pensada pelos registros do capitalismo global, colonialidade dos colonizadores, ou heteropatriarcado. [...] São precisamente as (im)mediações violentas às quais a carne está sujeita e, crucialmente, os trabalhos (re)produtivos conscritos na carne feminina negra que possibilitam a maquinaria do corpo como aparato racial[22] (Bradley, 2023, p. 87, tradução minha).

---

[18] No original: "[…] the 'black body', violently dissimulates through racial epidermalization […]".
[19] No original: "Black existence is enfleshed existence, an existence without ontology".
[20] Leio a definição de Moten (2021, p. 133, 137) para *pretitude* na chave de leitura de Rizavana Bradley (2023) como existências negras encarnadas que são inextricavelmente corpos negros dissimulados.
[21] No original: "[…] "[…] the function of embodying metaphysical nothing(ness) for modernity […]".
[22] No original: "To theorize the body as racial apparatus is thus not only to understand the body "as an effect of arrangements of power" but, further, to stress its strategic generativity within material-discursive structuration of the world, its indispensability to the ongoing reproduction of subjectivity and subjection, whether the latter are

Figura 1 – Comerciantes de escravos marcando uma mulher africana no Rio Pongo, na Guiné, África Ocidental[23]



Fonte: The New York Public Library[24]

O gesto do colonizador de tocar, invadir e lacerar a carne feminina negra na *Figura 1* significa: 1) a violência do acesso *imediato*, a qualquer momento, a essa carne; e 2) a *medialidade* dessa carne, meio necessário ao desenvolvimento do capital em todas as suas fases (mercantil, industrial, financeiro) no mundo erguido pela/na colonização. Em que pese na imagem ser evidente o não consentimento do toque, o termo *consentimento* é inadequado para abordar as violências físicas raciais/sexuais/coloniais.

---

thought through the registers of global capitalism, settler coloniality, or heteropatriarchy. [….] it is precisely the violent (im)mediations to which flesh is subject and, crucially, the conscripted (re)productive labors of black feminine flesh that enable the machinery of the body as racial apparatus".

[23] No original: "Slave traders branding an African woman at the Rio Pongo, in Guinea, West Africa".

[24] Disponível em: https://digitalcollections.nypl.org/items/4a47ac10-2658-0132-7bc8-58d385a7b928.

> A capacidade de reivindicar o direito ao consentimento, bem como a legibilidade social de tal reivindicação, é um dos primeiros registros através dos quais a inclusão na divisão corporal do mundo e os limites ontológicos da humanidade podem ser pensados. Pois a singularidade da escravidão racial marca uma contravenção absoluta à economia do consentimento na medida em que essa economia mantém a fachada de inter-relação entre sujeitos discretos e auto-possessivos como seu princípio organizador[25] (Bradley, 2023, p. 176, tradução minha).

Não estamos diante de uma relação entre pessoas ontologicamente equivalentes. Nessa cena, apenas um é Sujeito, aquele de cor branca, com poder bélico maior. Me detenho na ponta do ferro em brasa. Esse não apenas é o momento anaoriginário de produção material-discursiva de corpos negros dissimulados – como não-ser-humano e suas variações –, mas também é o corte inaugural do mundo moderno/colonial, ocidental ou antinegro (Bradley, 2023), isto é, o mundo como o conhecemos.

> O negro fornece o vestíbulo anaoriginário para o espaço-tempo do corpo (próprio) e seus outros – como a negação constitutiva da historicidade e o limite geográfico do social –, enquanto está sujeito em todos os lugares às suas expropriações corporais, cercamentos e deslocamentos. Corpos e taxonomia racial que condiciona suas variadas habitações no mundo são arrancados da carne por meio de uma brutal concatenação de projeções e deslocamentos [26] (Bradley, 2023, p. 105, tradução minha).

A questão de como o corpo negro dissimulado é fundamental à concepção do corpo do colonizador como sendo proprietário de si mesmo (*ter um corpo próprio, ser soberano de si mesmo*), capaz de autodeterminar-se, será paulatinamente abordada nos tópicos subsequentes deste capítulo. Afinal, o corpo negro é imprescindível para a narrativa desenvolvimentista do regime racial da Estética: ele é instrumentalizado e, simultaneamente, deslocado de sua centralidade. Esse é o início da divisão corpórea do mundo antinegro, em sua tentativa material-discursiva de redução da matéria exorbitante da carne negra – "de propriedade significante extra" (Spillers, [1987] 2021, p. 30) – a um corpo negro dissimulado que lhe é inseparável. Assim vestidas, as existências negras são fundamentais (ainda que deslocadas dos discursos) à (re)produção do mundo antinegro, sua coerência e coesão.

---

[25] No original: "the capacity to claim the right to consent, as well as the social legibility of such claim, is one of the principal registers through which inclusion within the corporeal division of the world and the ontological bounds of humanity might be thought. For singularity of racial slavery marks the absolute contravention of the enonomy of consent insofar as that economy retains the façade of interrelation between discrete, self-possessive subjects as its organizing principle".

[26] No original: "The black provides the anaoriginary vestibule for spacetime of the (proper) body and its others – as the constitutive negation of historicity and the geographical limit of the social – while being everywhere subject to their corporeal expropriations, enclosures, and displacements. Bodies and the racial taxonomy that conditions their variegated inhabitations of the world are rend(er)ed from flesh through a brutal concatenation of projections and displacements".

> Quando digo que é crucial fazer uma distinção entre a encarnação negra e a dissimulação do 'corpo negro' e ao mesmo tempo proclamar tal distinção impossível, é para sinalizar a inextricabilidade hermenêutica dos dois: o 'corpo negro' dissimula a aparência daquilo que de fato não pode aparecer enquanto carne, como condição de (im)possibilidade do corpo, carrega a corporeidade do impensado[27] (Bradley, 2023, p. 93, tradução minha).

Como existência encarnada, ela exorbita os reducionismos material-discursivos impostos pelos colonizadores. É uma ameaça a esse mundo, pois portadora de modos de pensar, imaginar, existir impossíveis, irreconhecíveis para os colonizadores. Os vestígios dessa carne negra, quando de seu deslocamento expropriativo, são fenomenalizados como "marcas indecifráveis no corpo cativo [...] uma espécie de hieróglifos da carne cujas severas disjunções passam a ser ocultadas da visão cultural por meio da cor da pele" (Spillers, [1987] 2021, p. 35).

> Em outras palavras, os hieróglifos da carne carregam a disjunção semiótica, a deiscência radical gerada no corte entre a dissimulação fenomenológica do corpo negro e a existência encarnada da negridade, do centro ausente da divisão corporal do mundo[28] (Bradley, 2023, p. 169, tradução minha).

Esse ainda não é momento de abordar a carne negra em sua exorbitância, de modo que volto à marcação a ferro em brasa na carne da existente negra da *Figura 1*, volto à perda de seu nome e ao recebimento de um nome estranho que lhe é imposto pelo colonizador. Ao conjunto das violências materiais – que cristalizo no toque da marcação –, junta-se a violência simbólica e discursiva da imposição de nomes e sentidos na produção material-discursiva de um corpo não proprietário de si (em oposição ao corpo do colonizador), um corpo cativo, escravizado e desgenerificado.

Maria Lugones (2020, p. 74) afirma que na colonização, "as fêmeas não brancas eram consideradas animais no sentido de seres 'sem gênero', marcadas sexualmente como fêmeas, mas sem as características da feminilidade". Hortense Spillers ([1987] 2021), por sua vez, apresenta duas narrativas sobre as primeiras inscrições de gênero/sexo/raça na carne das/os sequestradas/os em África. Na primeira, apresenta a ordenação feita por Francisco de Los Cobos, secretário do rei da Espanha, em 1518, com relação ao tráfico para as ilhas do Caribe: "[...] 4 mil escravos negros, machos e fêmeas, fossem levados, desde que fossem cristãos"

[27] No original: "When I said that is crucial to make a distinction between black enfleshment and the dissimulation of the 'black body' and in the very same breath proclaim such distinction impossible, it is to signal the hermeneutic inextricability of the two: the 'black body' dissimulates the appearance of that which cannot in fact appear while flesh, as the body's condition of (im)possibility, bears the corporeality of the unthought".
[28] No original: "In other words, the hieroglyphics of the flesh bears the semiotic disjuncture, the radical dehiscence generated in the cut between the phenomenological dissimulation of the black body and the enfleshed existence of blackness, of the absent center of the corporeal division of the world".

(Donnan, *apud* Spillers, [1987] 2021, p. 45). Na segunda, em relação ao plano de organização do espaço do navio inglês *The Brooks* pelo proprietário James Jones: "[...] cada homem escravo deva ter um espaço de 1,8 m por 40 cm, cada mulher 1,77 m por 40 cm, cada menino 1,52 m por 35 cm e cada menina de 1,4 m por 30 cm [...]. Cinco mulheres fossem calculadas como quatro homens, e três meninos ou meninas como iguais a duas pessoas adultas" (Donnan, *apud* Spillers, [1987] 2021, p. 46).

De um lado, a imposição de um atributo sexual animalizado; de outro, um matemático. Se a primeira narrativa é anterior à produção do sujeito soberano da História[29] (Silva, 2007, 2021), o colonizador, o cidadão da sociedade civil (Lloyd, 2019), ou o *homo aestheticus* (Bradley, 2023); a segunda explicita a quantificação matemática necessária à forma[30] dissimulada de corpos negros como mercadoria: "sob essas condições não se é nem mulher nem homem, pois ambos os sujeitos são 'contabilizados' como quantidades" (Spillers, [1987] 2021, p. 35). Em relação à questão da f*eminilidade* levantada por Lugones (2020), é preciso atentar que "o gênero feminino patriarcalizado [...] é o único gênero feminino que existe" (Spillers, [1987] 2021, p. 48).

> [...] generificar ocorre dentro dos limites do doméstico, uma metáfora essencial que então espalha seus tentáculos para o sujeito masculino e feminino sobre um campo mais amplo de propósitos humanos e sociais. A domesticidade parece ganhar força por meio de uma origem comum de ficções culturais que se alicerçam na especificidade dos nomes próprios, mais precisamente de um patronímico, que, por sua vez, situa essas pessoas "cobertas" por ele em um determinado lugar. [...] A carga humana de um navio negreiro – no apagamento e na remissão fundamentais da família africana e dos nomes próprios – oferece uma contra-narrativa às noções do doméstico (Spillers, [1987] 2021, p. 46).

Apenas em meados do século XIX, com o desenvolvimento das ciências raciais e a culminação de sua principal ferramenta – a diferença racial (Silva, 2019a) – é que as existentes femininas negras paulatinamente deixarão de serem lidas/vistas/tocadas e invadidas como *fêmeas* e *coisas* pelos homens-cis-brancos-europeus e seus descendentes, ou a seu mando, para o serem como *mulheres delinquentes*, entre outros estigmas – dissimulações de feminilidade patriarcal negativa.

Assim, é na carne desgenerizada e racializada da mulher negra que se inscreve o mundo antinegro, moderno/colonial ou ocidental. Essa carne é recursivamente chamada a suportar a violência da imposição de sentidos e aquela física para a (re)produção desse mundo. "Se pensarmos na 'carne' como uma narrativa primária, então queremos dizer que ela

[29] Ao me referir a disciplina moderno/colonial História e a suas narrativas, uso o termo com "H" maiúsculo.
[30] Segundo a filósofa Denise Ferreira da Silva (2021, p. 205), forma "é uma moldura ou molde: ou seja, é tanto uma montagem quanto uma regra ou uma fórmula".

está cauterizada, dividida, rasgada em pedaços, rebitada no buraco do navio, caída ou 'fugida' para o mar" (Spillers, [1987] 2021, p. 34).

> O que é um hieróglifo? a partir de nossas investigações preliminares, podemos descrever o hieróglifo spilleriano como a marca irrepresentável e indecifrável da violência antinegra no corpo cativo. Tais marcas são traiçoeiras e replicáveis (decretadas, mas não representáveis). Qual é então o ato? O ato repetitivo é a ruptura do corpo e o corte da carne – a forma como a violência desembaraça, desfaz e desmonta o corpo e produz uma lacuna entre a carne (orientação cosmológica) e o corpo (uma construção legal, forma de mercadoria). O ato de romper e cortar deixa o corpo em pedaços como uma forma de mercadoria: um escravo. O hieróglifo, então, emerge dessa ruptura/corte; localiza a força iniciadora, esmagadora demais para ser introduzida na linguagem[31] (Warren, 2023, p. 74 – 75, tradução minha).

Enquanto Rizvana Bradley (2023) enfatiza a exorbitância e multidimensionalidade da carne negra a partir dos hieróglifos, no momento do corte, Calvin Warren (2018) enfatiza a produção do corpo dissimulado, o corpo cativo, neste mesmo momento: "[...] identidades ou diferenças são despojadas deste ser, neutralizando a multidimensionalidade da sua carne e reduzindo-o a uma mercadoria homogênea de troca numa economia libidinal pulverizada (ou seja, "corpo" como unidade de troca)"[32] (Warren, 2018, p. 9, tradução minha). Em que pesem as ênfases distintas dadas pelos autores, ora à carne, ora ao corpo, o entre mundos do corte é a condição de existência das gentes negras, simultaneamente encarnadas e dissimuladas em corpos negros – meios para a produção do mundo ocidental, moderno/colonial, ou simplesmente antinegro. Em ambos os autores, a carne negra – como suporte – é vestibular às inscrições desse mundo.

A carne negra, portanto, é a matéria que torna (im)possível o mundo como o conhecemos. Ela é necessária e fundante desse mundo – na forma de um corpo negro dissimulado – ao mesmo tempo em que o exorbita (Bradley, 2023). A anterioridade da carne negra e sua exorbitância serão aprofundadas no capítulo 3, quando abordo como produções artísticas dão a ver e/ou inventam outros modos de existir e de se relacionar com os existentes negros e não-negros para além/aquém dos impostos pelo/no mundo antinegro.

---

[31] No original: "What is the hieroglyph? From our preliminary investigations, we can describe the Spillerian hieroglyph as the unrepresentable and undecipherable mark of antiblack violence on the captive body. Such markings are tralatitious and replicable (enacted but not representable). What, then is the act? The repetitive act is the disruption of the body and the severing of the flesh – the way violence unravels, unmakes, and disassembles the body (a legal construction, commodity form). The act of disrupting and severing leaves the body in bits and pieces as a commodity form: a slave. The hieroglyph, then, emerges from this disruption/severing: it locates the initiating force, too overwhelming to introduce into language".

[32] No original: "[…] identities or differences are stripped from this being, neutralizing the multi-dimensionality of its flesh and reducing it to a homogenous commodity of exchange in a pulverizing libidinal economy (i.e. "body" as a unit of exchange)".

1.2 DA VONTADE DESTRUTIVA

Volto a 1432, quando o navegador Gil Eanes levou para Portugal pessoas sequestradas em África para trabalharem como escravizadas nas Ilhas da Madeira, em Porto Santo, e sigo adiante em busca de expor as justificativas ético-religiosas e ético-teóricas da plantação cognitiva (Mombaça, 2020) ou do cativeiro ontoepistemológico do qual tento me desviar.

> Nós [...] concedemos livre e ampla licença ao rei Afonso para invadir, perseguir, capturar, derrotar e submeter todos os sarracenos e quaisquer pagãos e outros inimigos de Cristo onde quer que estejam seus reinos [...] e propriedades e reduzi-los à escravidão perpétua e tomar para si e seus sucessores seus reinos [...] e propriedades (Bula *Romanus Pontifex* [Papa Nicolau V, 8 jan. 1455] *apud* Santos, 2015, p. 6).

Nêgo Bispo[33] (2015) apresenta vários textos de cunho religioso que auxiliaram na justificativa para a invasão das terras indígenas de Abya Yala[34] ou Pindorama[35], o que hoje conhecemos por América, bem como para a escravização de seus povos originários e dos sequestrados de África nos primeiros momentos da colonização. A Bula do Papa Nicolau V, de 1455, foi um dos primeiros textos utilizados com esta finalidade. Dénètem Touam Bona (2020) afirma que a Bula papal estabelece a doutrina cristã do *Descobrimento* ao afirmar que as terras a serem invadidas não possuem donos, já que seus habitantes são pagãos, são ninguém. O filósofo, então, afirma o negacionismo[36] como uma das principais estratégias para a dominação colonial.

> Assim, antes de ser um discurso ideológico – que nega a destruição de judeus da Europa, o genocídio das populações ameríndias ou a escravidão e o tráfico negreiro – o negacionismo é a própria operação da colonização: a negação da inscrição do colonizado em seu território, salvo como figurante, fauna pitoresca, elemento acessório e supérfluo (Bona, 2020, p. 75).

Em confluência com Bona (2020), Ramón Grosfoguel (2008) chama a atenção para o fato de que, para muitos colonizadores[37] espanhóis, os povos originários não eram sequer pagãos ou ateus, eram sem religião, e isso significava não ser humano, isto é, ser ninguém. A religião cristã, naquele momento, era o princípio de universalidade – o denominador comum – de uma suposta humanidade. Sob as lógicas coloniais, portanto, não há a relação de alteridade

[33] Nas referências: Antônio Bispo dos Santos.
[34] Termo do povo Kuna, do norte colombiano, que significa "Terra Madura", "Terra Viva", "Terra em florescimento".
[35] Temo derivado do tupi-guarani, que significa "Terra das Palmeiras".
[36] Na cena 2.7 discorro sobre o negacionismo como política de esquecimento praticada pelos perpetradores de violência.
[37] Em concordância com Grosfoguel (2008, p. 122): "às Américas chegou o homem heterossexual/branco/patriarcal/cristão/militar/capitalista/ europeu [...]".

eu/outro que caracteriza a zona-do-ser, pois não há reconhecimento da humanidade do Outro[38] (Fanon, [1952] 2008).

> Referir-se aos povos indígenas como sujeitos sem religião os retira da categoria do humano. Como a religião é algo universal no ser humano, a falta dela não denota a falsidade da proposição, mas sim, o fato de que existem sujeitos que não são de todo humanos no mundo[39] (Maldonado-Torres, 2008, p. 217, tradução minha).

A plantação foi um dos primeiros regimes de extração de valor do capital e continua sendo a base de sua sustentação, ainda que com algumas modificações, já que hoje vinculada ao trabalho assalariado, geralmente. Quando foi implantada pelos colonizadores nas Américas, consistia na prática de violência total contra as terras e a carne de nativos e escravizados para a obtenção de lucro. "É uma organização socialmente piramidal, confinada em um lugar fechado, funcionando aparentemente em autarquia, mas na verdade dependente, e cujo modo técnico de produção é não evolutivo, pois está fundado em uma estrutura escravagista" (Glissant, [1990] 2021, p. 92). Em suma, ontem como hoje, a plantação é um sistema predatório de produção de valor que tem por fundamento a monocultura:

> Por *plantation* [plantação] entendo aqui os sistemas industriais de monocultura e de criação de animais que, por fragilizarem, empobrecendo-os ao extremo, os ambientes de vida, estimulam inevitavelmente a proliferação de agentes infecciosos tanto para as plantas (fungos, parasitas, etc.) quanto para os animais ("gripe aviária", "vaca louca", etc.) e para os humanos (Sars-CoV, Mers-Cov, Ebola, etc.). Impondo aos ecossistemas uma simplificação radical – um verdadeiro processo de depuração biológica – a exploração capitalista produz necessariamente ecocídios (Touam Bona, 2020, p. 5- 6).

A plantação está implicada no entendimento de que os existentes do planeta – sejam de origem mineral, vegetal ou animal – que não possam ser convertidos em recursos (meios) geradores de lucro devem ser eliminados. Trata-se, portanto, de um violento regime de redução da vida planetária que põe em risco a própria continuidade da existência das gentes. A lógica operacional desse regime se estende para além da dimensão econômico-jurídica, em direção à vida psíquica, simbólica, epistemológica e material; o monolinguismo do conhecimento ocidental é apenas um entre tantos exemplos possíveis.

Nêgo Bispo (2015) discorre sobre as relações entre a plantação e a cosmovisão judaico-cristã monoteísta dos colonizadores. Já Denise Ferreira da Silva (2019a) e Jota Mombaça (2020) afirmam que plantação produz efeitos até hoje: seja porque o valor

[38] Grafado em maiúsculo para indicar que não há relação de alteridade.
[39] No original: "Referir-se a los indígenas como sujetos sin religión los saca aparte de la categoría de lo humano. Como la religión es algo universal en los humanos, la falta de la misma no denota la falsedad de la proposición, sino al contrario, el hecho de que hay sujetos que no son de todos humanos en el mundo".

produzido pelo colonizado foi investido e continua a gerar riqueza aos descendentes dos colonizadores, seja porque a lógica operacional da plantação é uma exigência contínua do capital em todas as suas fases. Isto é, faz parte do passado, do presente e do futuro do capital, porque inerente à sua composição.

> […] economia da plantação – na qual interagem a Racialidade como regime de expropriação do valor total do corpo e o Colonial como regime de expropriação total da terra enquanto recurso – na constituição ontoepistemológica, jurídica e econômica da forma-capital como a conhecemos (Mombaça, 2020, p. 4).

Adentro a secularização da racialidade – biológica no século XIX e cultural ao longo do século XX – para analisar o cativeiro ontoepistemológico produzido pela plantação cognitiva ocidental imposta por todo o mundo colonizado como único modo de conhecer legítimo. Mais de 300 anos separam a questão racial de ordem religiosa no século XV à biológica no século XIX. Esse é o salto quântico que faço no tempo. Pulo de Deus como regulador e criador divino da existência, para o momento pós-iluminista de formação das ciências humanas ocidentais, em que a razão (figurada pelo Sujeito, ou Humano) se consagra como criadora e reguladora do universo.

A cena da razão me permite observar a produção secular, filosófica e científica das figuras representantes dos dois diferentes sujeitos humanos produzidos pela/na modernidade ocidental. O sujeito autodeterminado (o colonizador) e o afetável ou patológico (os colonizados). Para isso, começo pelos princípios que sustentam o modo de pensar ocidental:

> *Separabilidade*, isto é, a ideia de que tudo o que pode ser conhecido sobre as coisas do mundo deve ser compreendido pelas formas (espaço e tempo) da intuição e as categorias do Entendimento (quantidade, qualidade, relação, modalidade). [...]
> *Determinabilidade*, a ideia de que o conhecimento resulta da capacidade do Entendimento de produzir conceitos formais que podem ser usados para determinar (isto é, decidir) a verdadeira natureza das impressões sensíveis reunidas sobre a forma da intuição. [...]
> *Atualização*, em que corpo de mente, espaço e tempo, Natureza e Razão, são duas manifestações da mesma entidade, a saber, o Espírito, ou a Razão enquanto Liberdade. [...]
> *Sequencialidade*, descreve o Espírito como um movimento no tempo, um processo de autodesenvolvimento, e a História como a trajetória do Espírito (Silva, 2019a, p. 39).

Segundo a filósofa Denise Ferreira da Silva (2007, 2019a, 2022), os princípios da separabilidade e da determinabilidade foram desenvolvidos pelo filósofo Immanuel Kant [1724-1804] a partir da física newtoniana e trazem em si um problema. É que a determinação formal – o conhecimento com certeza – poderia se tornar também uma descritora do Humano, "assim constituindo uma ameaça letal ao ideal de liberdade humana" (Silva, 2019a, p. 39), isto é, para a ideia de razão como liberdade ou autodeterminação. Essa questão só será

resolvida na filosofia de Georg Wilhelm Friedrich Hegel [1770-1831] com a *autopoiesis* do Espírito ou a consciência transcendental.

Mas voltando a Kant ([1781] 2001), a *coisa* em si é indiferente para seu programa de conhecimento. Aquilo que na coisa (existência encarnada negra) não se dá a conhecer (porque opaco[40], excedente às possibilidades de conhecimento reguladas pelas formas da intuição e categorias do entendimento) é indiferente, não tem valor para o conhecimento kantiano. Já que, das coisas, o que pode ser conhecido é necessariamente o mediado pelas intuições e categorias do pensamento: num movimento que vai do material singular captado pelos sentidos à reflexão, entendida como determinação formal abstrata e generalizante, de valor universal. Isto é, num reconhecimento da coisa material como forma genérica[41]; o resto é irrelevante. O conhecimento, portanto, é um movimento interior, reflexivo, de determinação formal de uma exterioridade material.

> Com a consolidação do programa do conhecimento kantiano no início do século XIX, conhecer e todas as outras atividades da mente são reduzidas à determinabilidade: a saber, a atribuição do valor que se refere a um universal (escala ou tabela) enquanto o objeto do conhecimento se torna uma unidade de qualidades formais (propriedades, variáveis, etc.), isto é, um efeito de julgamentos que o produzem por meio da mensuração (grau) e classificação (posição). Essa noção de efetividade ocupa o cerne do programa ético moderno sendo responsável por como a diferença opera dentro deste. Pois lá também a atribuição do valor não é consequência de uma comparação direta – a justaposição de duas ou mais coisas –, mas da operação de um mediador universal (formal ou transcendental) – a unidade universal de mensuração ou a base universal para a classificação. Em outras palavras: a atribuição de valor resulta da operação de algo que compartilha os atributos que razão universal adquiriu no fim do século XVIII (Silva, 2019a, p. 136-137).

Para Kant ([1781] 2001), a única coisa que possuía valor intrínseco, dignidade, porque compartilhava "os atributos da razão universal", era a humanidade, "já que só ela possui livre-arbítrio ou autodeterminação" (Silva, 2019a, p. 137). Nesse momento, a linha ética divisória dessa humanidade em zonas-do-ser e do não-ser ainda não estava totalmente consolidada (ou secularizada) no pensamento ocidental, já que tal consolidação só aconteceria com a revisão da filosofia kantiana realizada por Hegel e com as explicações sobre as diferenças humanas realizadas pelas incipientes ciências do homem (Antropologia) e da sociedade (Sociologia)[42].

---

[40] Segundo Édouard Glissant ([2019] 2021) o opaco é o irredutível, é aquilo que a lógica totalitária do conhecimento ocidental não consegue capturar, que considera obscuro, irrelevante. É o que expõe os limites e o fracasso da pretensão de transparência universalizante do pensamento moderno/colonial.

[41] Essa questão será abordada no tópico 1.5.

[42] No próximo capítulo, apresento exemplos do uso da fotografia e dos arquivos na produção da linha divisória do humano por meio da consolidação do racial como dado natural ou cultural.

O que Hegel fez foi criar uma "cena do desenvolvimento (a autoatualização [*self-actualization*] da razão universal) cujo desfecho são as configurações mentais e sociais (jurídicas, econômicas e simbólicas) encontradas na Europa pós-Iluminista" (Silva, 2019a, p. 137). Noutras palavras, tanto a razão quanto as coisas do mundo são manifestações do Espírito, o que coincide com a ideia de razão enquanto liberdade ou autodeterminação kantiana como sendo uma consciência transcendental. Esse Espírito se autodesenvolve no tempo, numa trajetória que é sequencial e autoevolutiva, fazendo do tempo uma força produtiva. Se em Kant a razão regula por meio da determinabilidade, em Hegel a razão também cria e, por isso, é desejante. Afinal, tudo o que existe seria expressão material sensível do Espírito.

É na Europa do século XIX que Hegel localiza a prova material da existência de seres humanos autodeterminados, o que demonstrava a "realização do projeto da razão (autoprodutiva) soberana no mundo" (Silva, 2019a, p. 67). Com Hegel, portanto, toda a diferença humana passa a ser lida como um momento do Espírito em movimento de *autopoiesis* no tempo. E o sujeito europeu é aquele cuja mente coincide com os atributos completos do Espírito hoje, isto é, liberdade ou autodeterminação; esse é o Sujeito que tem corpo próprio e pode ser proprietário, o Sujeito da transparência, o Humano.

> Negros são escravizados pelos europeus e vendidos para a América. Embora isso seja ruim, sua situação em suas próprias terras é ainda pior, porque lá uma escravidão tão absoluta existe; o princípio essencial da escravidão, o fato de o homem ainda não ter obtido consciência de sua liberdade e, consequentemente, afunda-se até tornar-se uma mera Coisa – um objeto sem valor. Entre os negros sentimentos morais são muito fracos, ou estritamente falando, não-existentes [43] (Hegel, [1837] 2001, p. 113-114, tradução minha).

Nessa narrativa, as mentes não-europeias ocupam, na trajetória do Espírito, um lugar anterior ao momento contemporâneo deste, um lugar no passado. Pois o Espírito, em seu mais alto grau de desenvolvimento, equivale à mente do europeu, o qual é situado no tempo presente. Portanto, os europeus – e suas configurações sociais – estão no presente; enquanto todos os outros, não-europeus, que lhes são contemporâneos, anacronicamente estão no passado da humanidade. Isso acontece porque as mentes e as configurações socioculturais europeias, como expressões materiais sensíveis do Espírito, se tornam a unidade universal de mensuração no conhecimento de base kantiana revisado por Hegel.

[43] No original: "Negroes are enslaved by Europeans and sold to America. Bad as this may be, their lot in their own land is even worse, since there a slavery quite as absolute exists; for it is the essential principle of slavery, that man has not yet attained a consciousness of his freedom, and consequently sinks down to a mere Thing — an object of no value. Among the Negroes moral sentiments are quite weak, or more strictly speaking, non-existent".

Assim, o tempo, linear e progressivo, torna-se a régua classificatória do grau de desenvolvimento de todas as outras mentes não-europeias e suas configurações sociais. Essas mentes estão determinadas a se realizarem como Espírito, isto é, serão *engolfadas* (Silva, 2022) ou *assimiladas* (Fanon [1969] 1980; Glissant [1990] 2021), de modo que reproduzirão o modo de pensar e de existir dos Europeus. Trata-se de uma história teleológica, já que apenas a humanidade da Europa coincide com a razão universal transcendental hegeliana, somente ela tem valor ético intrínseco, dignidade. Todas as outras diferentes manifestações do Espírito na forma de humanidade serão mensuradas em termos de valores morais e capacidade cognitiva tendo por referência as mentes e configurações sociais dos Europeus do século XIX. Em resumo:

> [...] G. W. F Hegel reescreve a razão universal como a força soberana autodeterminada (autoproducente e auto-reguladora), cujas habilidades são postas em prática na configuração social (jurídica, econômica e moral) da Europa pós-iluminismo. Com isso, ele consolida historicidade como o horizonte ontológico no qual o sujeito emerge como um objeto transparente (interior/temporal). Seu movimento é descrever a trajetória da consciência, o movimento dialético da razão universal – que ele renomeia como "Espírito" – como atividade autoprodutora e auto-representativa. Através dessa refiguração da razão universal, que marca sua consolidação como a regra soberana dos valores epistemológicos modernos, Hegel a reescreve como aquela que abriga todas as possibilidades e potencialidades que ela desdobra e recupera no tempo, um Sujeito Transcendental que é fundamentalmente um objeto interior/temporal (Silva, 2006, p. 66).

Frantz Fanon ([1969] 1980), ao escrever sobre as guerras pela liberdade nas colônias africanas, principalmente a da Argélia, da qual participou ativamente, observa que os nativos colonizados desenvolvem dois mecanismos de defesa psíquica contra o racial. Um é imitar o opressor, em uma tentativa de se desracializar: "A 'raça inferior' nega-se como raça diferente. Partilha com a 'raça superior' as convicções, as doutrinas, e tudo o que lhe diz respeito" (Fanon [1969] 1980, p. 42). O outro – por observar o fim de se sua organização social, de seus sistemas de referência, de seu modo de produzir conhecimento – é reconhecer que o colonizador é mais forte.

> Todo povo colonizado – isto é, todo povo no seio do qual nasceu um complexo de inferioridade devido ao sepultamento de sua originalidade cultural – toma posição diante da linguagem da nação civilizadora, isto é, da cultura metropolitana. Quanto mais assimilar os valores culturais da metrópole, mais o colonizado escapará de sua selva. Quanto mais ele rejeitar a negridão, seu mato, mais branco será (Fanon, [1952] 2008, p. 34).

O colonizador, portanto, consegue impor seu modo de existir, de pensar, fazendo com que o nativo colonizado desenvolva um juízo pejorativo sobre o modo como existia antes da

dominação colonial[44] e aceite sua condição. “Esse acontecimento, comumente designado por *alienação* é naturalmente muito importante. Encontramo-lo nos textos oficiais sob o nome de *assimilação*” (Fanon [1969] 1980, p. 42). Apresento esses exemplos porque noto[45] neles maneiras distintas de efetivação do engolfamento hegeliano. Em resumo:

> [...] a significação científica mobilizou o racial para produzir sujeitos modernos que surgem na exterioridade/afetabilidade e que existem em dois momentos de violência: (a) *engolfamento*, isto é, a “negação parcial”, o ato violento produtivo de nomear, a apropriação simbólica que os produz, inaugurando uma relação, exatamente porque, no regime de representação que a interioridade governa, a significação científica institui sujeitos insuprassumíveis e irreduzíveis, e (b) *assassínio,* aniquilação total, o momento que oblitera a relação necessária, mas assombrosa, entre o Eu instituído pelo desejo da transparência (autodeterminação) e os afetáveis (que a catalogação científica das mentes institui), os “outros da Europa” sempre-já em desaparecimento (Silva, 2021, p. 113).

Em seus livros, Denise Ferreira da Silva (2007, 2019a, 2022) realiza uma composição que expõe as condições que tornaram possível o surgimento da racialidade como justificativa científica – biológica e cultural – suporte da expropriação/exploração da capacidade produtiva de pessoas e territórios não-brancos pelos europeus. Faz isso ao mobilizar e justapor relatos de pensadores que vão de Galileu a Foucault e outros filósofos pós-modernos que, em alguma medida, ainda reverberam os princípios kantianos e hegelianos de conhecimento, (re)produzindo as condições necessárias para o surgimento do racial. Segundo a filósofa, de nada adianta proclamar a morte do Sujeito ou alegar que o racial é uma falsidade ou inverdade científica, e continuar reproduzindo os princípios ontoepistemológicos que produziram essas duas figuras modernas: o Sujeito autodeterminado e todos os seus Outros determinados na exterioridade, fadados ao assassínio ou ao engolfamento.

E aqui cabe explicar por que tanto o engolfamento quanto a assimilação nunca se dão por completo. Ainda que o existente negro concorde com a imposição colonial de que ele é um corpo negro dissimulado; ainda que aceite sua posição na ordenação hierárquica do mundo imposto; ainda que pense conforme o modo de pensar dos colonizadores europeus, sua pele é negra e não branca[46]. Essa materialidade irredutível da carne sinaliza tanto a necessária linha divisória do humano que a ontoepistemologia moderno/colonial justifica, quanto a

[44] O nativo colonizado se sente culpado por sua condição de colonizado, aceitando como verdadeiro o discurso do colonizador sobre a sua (a dele, colonizado) inferioridade.

[45] Para Christina Sharpe (2023, p. 225), “revisão e anotação Negras são maneiras de imaginar outramente”, de modo a tornar visível a vida de pessoas negras. Eu uso o termo notar não apenas no sentido de imaginar, mais também de *sentirpensar* e conhecer outramente.

[46] Como Fanon ([1952] 2008) tão bem demonstra, a assimilação nunca é completa, porque o corpo racial – a cor e demais características fenotípicas – sempre será índice da impossibilidade de identificação total com a figura do Humano, a qual apresento no próximo tópico.

ameaça de dissolução do mundo antinegro. O engolfamento total é impossível, pois algo na existência negra (aquilo que não tem valor para o conhecimento kantiano, que não vira corpo negro dissimulado) aponta para a multidimensionalidade da existência – outros modos de pensar, de conhecer, de se relacionar, de existir.

Se volto a Kant e a Hegel, é por ainda experienciar a elaboração ética/ontoepistemológica formulada por esses dois filósofos em minha existência. Conhecer *outramente* – isto é, os outros modos de conhecimento desenvolvidos por outras mentes que não as europeias, mentes negras, por exemplo – não tem valor, é irrelevante para o conhecimento universal produzido pela razão, ao menos em boa parte dos programas de pesquisa de universidades brasileiras. Como mentes e corpos negros não possuem valor intrínseco, dignidade humana, são dissimulados como sem valor, ou de valor negativo, de oposição (Silva, 2019a). Essa é a forma fenomenológica principal de sua aparição no mundo antinegro (Bradley, 2023).

1.3 DAS FIGURAS HUMANAS

> Quando o racial escreve os europeus e os "outros da Europa" como sujeitos da exterioridade, ele constitui o corpo, as configurações sociais e as regiões globais como significantes da mente. Portanto, o racial é um efeito e uma ferramenta do ato produtivo que engendra o global como um contexto moderno de significação; aquele que remete a um modo de existir diante da *historicidade*, do horizonte de vida, quer dizer, do contexto ontológico que a tese da transparência produz. Enfim, a mobilização do racial como uma arma política/simbólica institui a globalidade como um *outro* contexto ontológico (Silva, 2022, p. 113-114).

A mente da razão autodeterminada, transparente, é figurada pelo corpo do homem-cis-branco-europeu, o sujeito transparente. A mente da mulher-cis-branca não aparece nesses primeiros relatos, efeito do patriarcado. Àquele é destinado o presente e o futuro da História, uma vez que materializa a vontade do Espírito no planeta, ou melhor, no mundo: tudo o que pensa, diz e faz concorda com essa razão transcendental; por isso, o conhecimento que produz tem validade universal. Este é o Sujeito que é proprietário do próprio corpo, que é capaz de conhecer a si mesmo, de se autodeterminar, num movimento de interioridade reflexiva, e de determinar aos que vivem em sua exterioridade.

As mentes não-europeias ainda não alcançaram tal capacidade, logo, não possuem autodeterminação, são afetáveis, determinadas em sua exterioridade. Essas mentes são figuradas pelos corpos dissimulados não-brancos e variam em grau de afetabilidade entre si e em relação à norma, ou seja, a mente do sujeito transparente – europeu. Essas mentes e corpos afetáveis habitam as regiões fora da Europa e não estão no mesmo momento da trajetória da

razão universal (a mente do europeu), se situam no passado da humanidade e não no presente; não são uma variação das possibilidades de vida, de pensamento, de existência. Cientificamente produzidos, os sujeitos da interioridade e o da exterioridade (corpos negros dissimulados) dão a ver a clássica divisão ocidental entre quem pode conhecer e quem/o que pode ser conhecido (Kilomba, 2019). Me volto ao sujeito da transparência, detentor do conhecimento universal:

> A "ego-política do conhecimento" da filosofia ocidental sempre privilegiou o mito de um "Ego" não situado. O lugar epistêmico étnico-racial/sexual/de gênero e o sujeito enunciador encontram-se, sempre, desvinculados. Ao quebrar a ligação entre o sujeito da enunciação e o lugar epistêmico étnico-racial/sexual/de gênero, a filosofia e as ciências ocidentais conseguem gerar um mito sobre um conhecimento universal Verdadeiro que encobre, isto é, que oculta não só aquele que fala como também o lugar epistêmico geopolítico e corpo-político das estruturas de poder/conhecimento colonial, a partir do qual o sujeito se pronuncia (Grosfoguel, 2008, p. 119).

Em complemento ao argumento de Grosfoguel (2008), o mito é uma narrativa de caráter simbólico[47]-imagética de um povo. Segundo Neuza Santos Souza (2021, p. 54), "enquanto produto econômico-político-ideológico, o mito é um conjunto de representações que expressa e oculta uma ordem de produção de bens de dominação e doutrinação". Segundo a psiquiatra e psicanalista, discursos míticos produzem ilusão ao transformar decisões ético-políticas históricas em *fatos naturais*. Desse modo, o mito se impõe simbolicamente como sendo natural, obliterando as contradições em seu entorno.

> O mito é uma fala, um discurso – verbal ou visual –, uma forma de comunicação sobre qualquer objeto: coisa, comunicação ou pessoa. Mas o mito não é uma fala qualquer. É uma fala que objetiva escamotear o real, produzir o ilusório, negar a história, transformá-la em "natureza". Instrumento formal da ideologia, o mito é um efeito social que se pode entender como resultante da convergência de determinações econômico-político-ideológicas e psíquicas. [...] Enquanto produto psíquico, o mito resulta de um certo modo de funcionamento do psiquismo em que predominam o processo primário, o princípio do prazer e a ordem do imaginário (Souza, 2021, p. 54).

O filósofo Édouard Glissant [1928-2011] ([1990] 2021), estudioso de mitologias e imaginários de diversos povos, afirma que os mitos são expressão de uma comunidade, de um grupo, porém são um modo de expressão de si violento, pois que cria uma imagem ingênua de transparência para o seu próprio agrupamento humano e de opacidade absoluta aos demais. Noutros termos, não existe mito que legitime outro mito. "Existe, então, no mito, uma violência oculta, que se prende nas malhas da filiação e que recusa absolutamente a existência do Outro como elemento de relação" (Glissant, [1990] 2021, p, 76).

[47] Que se dá na linguagem (Souza, 2023).

No imaginário mítico moderno/colonial, o conhecimento produzido pelos europeus (os antigos colonizadores) e seus descendentes brancos é universalmente válido, transparente e, portanto, irredutível a quaisquer outros modos de pensar produzidos por Outras mentes que possam existir. A qualquer modo de pensar e conhecer que contradiga o moderno/colonial, ou ocidental: (1) ou é negada sua existência; (2) ou é considerado irrelevante; (2) se relevante, deve ser assimilado ou aniquilado. Noutras palavras, o conhecimento universal ocidental é uma narrativa mítica e, portanto, violenta, que não reconhece, nem aceita, a existência do diferente, "a questão será sempre trazer esse outro à transparência vivenciada por si: só lhe restará ser assimilado ou aniquilado. Aí está todo o princípio e processo da generalização" (Glissant, [1990] 2021, p. 76)[48]. As identidades-raiz, segundo o filósofo, são aquelas que se estruturam por filiação a mitos fundadores.

> A identidade-raiz
> - está fundada remotamente em uma visão, em um mito da criação do mundo;
> - é santificada pela violência oculta de uma filiação que decorre com rigor desse episódio fundador;
> - é ratificada pela pretensão á legitimidade, que permite que uma comunidade proclame seu direito à posse de uma terra, que passa a ser assim território;
> - é preservada, pela projeção sobre outros territórios, cuja conquista passa a ser legitima - e pelo projeto de um saber (Glissant, [1990] 2021, p. 173-174).

Universalidade e historicidade são princípios que organizam o relato mítico do sujeito da transparência. Nessa narrativa, a diferença humana que habita os espaços de fora da Europa é hierarquizada evolutivamente no tempo, no passado do momento presente do Espírito: são os objetos do conhecimento – a coisa hegeliana, o objeto sem valor. Em algum momento no tempo, esses objetos sem valor seriam assimilados pela modernidade europeia como sendo livres e autodeterminados, suas consciências individuais coincidiriam com o Espírito. Isto é, eles reproduziriam o modo de pensar e as configurações sociais do europeu. Na narrativa mítica hegeliana apresentada no tópico anterior, o Outro aparece como objeto de assimilação ou engolfamento[49].

> Na narrativa da *poiesis* universal, o engolfamento, ou seja, o gesto de significação, institui a representação moderna ao resolver a universalidade e a historicidade na transcendentalidade e ao simultânea e provisoriamente conter a ameaça inaugurada no delineamento inicial da autoconsciência através da figura do *homo historicus*, que é tanto o produtor da ciência quanto um produtor ou produto da história, isto é, o Eu transparente, o sujeito autodeterminado da universalidade (Silva, 2022, p. 203-204).

[48] No tópico 1.5 detalho o processo de generalização ao discorrer sobre a representação moderna/colonial.
[49] No próximo capítulo, apresento o relato de Charles Darwin ([1871] 1889), no qual a diferença humana é resolvida por aniquilação.

Nesse gesto violento do Espírito, as múltiplas singularidades da existência humana são transformadas em formas universais generalizantes a serem reapropriadas pelo Espírito, no movimento em que este reconhece e interioriza aquela singularidade como um momento de si mesmo no tempo. Nessa narrativa, a vida – de produção de diferença – é reduzida a um caminho temporal evolutivo identitário, da identidade-raiz (Glissant, [1990] 2021) que se nega enquanto identidade e se considera como transparente, já que em paridade absoluta com o Espírito: a *branquitude*[50]. Isto é, "neste processo, a branquitude foi produzida para indicar a forma de consciência capaz de conceber os princípios universais que surgiram no espaço europeu - a única consciência racial capaz de cumprir os projetos materiais e morais da modernidade"[51] (Silva, 2001, p. 431, tradução minha).

> Uma identidade dependente, que existe através da exploração da/o 'Outra/o', uma identidade relacional construída por brancas/os, que define a elas/es mesmas/os como racialmente diferentes das/os 'Outras/os'. Isto é, a negritude serve como forma primária de Outridade, pela qual a branquitude é construída (Kilomba, 2019, p. 38).

Sobre a narrativa assimilacionista hegeliana, ainda que se argumente que *não é tão violenta assim*, já que em algum momento todos os humanos serão considerados como livres, autodeterminados (mas isso desde que pensem como os europeus e copiem suas configurações sociais), o argumento não se sustenta, como já demonstrei e aprofundo numa segunda volta em torno da questão. A narrativa de engolfamento necessita do Outro, do corpo negro dissimulado, do patológico, do selvagem (termos que apresento adiante), sem os quais a trajetória autodesenvolvimentista do Espírito seria impossível. Ou seja, a assimilação sempre reestabelece as zonas-do-ser e do não-ser, sem as quais o Espírito não existiria.

Em resumo, nessa mitologia, as mentes da Europa pós-iluminista são marcadas por dois princípios constitutivos: universalidade e historicidade, que, combinados, se tornam a transcendentalidade. Esses são os atributos intrínsecos ao sujeito autodeterminado, da transparência, do conhecimento universal, ou a branquitude, já que tudo o que produz e regula coincide com as vontades da consciência transcendental, o Espírito. À noção de humanidade plena como identidade-raiz – expressão material do Espírito, figurada pelo corpo do homem-cis-branco-europeu, o sujeito racial branco – chamo de *Sujeito*, *Humano*, *Homem*: "[...] o

[50] Branquidade, brancura e supremacia branca foram os termos que localizei ao longo da pesquisa para se referir a coletividade identitária branca. Nenhum desses termos está vinculado a ideologias de pureza racial. Senão que se referem a coletividade que impõe seu modo de pensar e de conhecer sendo de valor universal.

[51] No original: "In this process, *whiteness* was produced to indicate the form of consciousness able to conceive of universal principles that emerged in the European space — the only raced consciousness able to fulfill the material and *moral* projects of modernity".

sujeito soberano (autopresente e autotransparente) e objeto último do conhecimento"[52] (Silva, 2001, p. 428, tradução minha). Chamo a violência geratriz e ordenadora de seu mundo de: racial/colonial/capital/patriarcal.

À segunda figura humana da representação moderna/colonial – figurada pelos corpos dissimulados não-brancos (em especial os negros, foco dessa pesquisa) – chamo de *Outro*: o sujeito afetável, patológico, determinado na exterioridade, cuja consciência ainda não coincide com a transcendental hegeliana – a coisa, o objeto sem valor. Aquele cuja mente, corpos e formações sociais ou são objetos de conhecimento ou são irrelevantes para o conhecimento; aquele para quem a dignidade humana não é um valor intrínseco, mas mensurada em relação às mentes e configurações sociais europeias; aquele cujo destino (futuro determinado) é o engolfamento ou a aniquilação.

Quanto à carne, *europeus* e *negros* são as duas palavras que a vestem como corpo no relato hegeliano. A primeira: o Eu-transparente, o Sujeito. A segunda: o Eu-afetável, o Outro. No pensamento maniqueísta ocidental, um não existe sem o outro. Ao longo do tempo (linear), vários outros termos foram criados pelo ocidente para vestir a carne e as configurações socioculturais do Outro e do Sujeito, sem com isso efetivamente desmantelar a linha divisória do humano.

> Passamos da caracterização de "povos sem escrita" do século XVI, para a dos "povos sem história" dos séculos XVIII e XIX, "povos sem desenvolvimento" do século XX e, mais recentemente, "povos sem democracia" do século XXI. Passamos dos "direitos dos povos" do século XVI (o debate Sepúlveda *versus* de las Casas na escola de Salamanca em meados do século XVI), para os "direitos do homem" do século XVIII (filósofos iluministas), para os recentes "direitos humanos" do século XX. Todos esses fazem parte de desenhos globais, articulados simultaneamente com a produção e a reprodução de uma divisão internacional do trabalho feita segundo um centro e uma periferia, que por sua vez coincide com a hierarquia étnico-racial global estabelecida entre europeus e não-europeus (Grosfoguel, 2008, p. 120).

O sociólogo Ramón Grosfoguel (2008) foca na organização sensível do trabalho. Isto, por sua vez, diz respeito à dimensão estética: "é por meio da estética que o terreno ontológico em que se diz que nos situamos se torna experiência" (Bradley; Silva, 2021, p. 149). Quer se trate do trabalho, da escravidão, do genocídio ou do nazismo, todos são projetos estéticos, porque dizem respeito a materializações no mundo sensível de nossas experiências no planeta, as quais nos afetam. Com isso, passo a observar como a Estética (re)produz a narrativa mítica do sujeito do conhecimento universal – a qual se filia à branquitude como identidade-raiz – como sujeito do juízo de gosto, o *homo aestheticus* (Bradley, 2023).

[52] No original: "[...] the sovereign (self-present and self-transparent) subject and ultimate object of knowledge".

1.4 DO REGIME RACIAL ESTÉTICO

Segundo David Lloyd (2019), a Estética surge da necessidade de prevenir ou adiar as demandas políticas imediatas nas sociedades europeias. Sua função é regular o acesso ao Humano (que no relato da disciplina é o sujeito político, o cidadão do Estado) e, entre os europeus, regular o acesso ao político, por meio do adiamento promovido pela educação Estética. O sujeito do juízo de gosto desinteressado kantiano é o Humano formado esteticamente, cidadão capaz de atuação na esfera pública do político, no âmbito do Estado. Esse é o Sujeito plenamente capaz de representar e comunicar universalmente.

> Tornar-se tal sujeito é a pré-condição para a participação na esfera pública. Além disso, a estética concebe esse sujeito como norma universal, representativa do humano em geral. A reflexão estética não contempla seus objetos por puro deleite. Ela julga e julga o humano: os termos postos em jogo pela estética estabelecem o conjunto de discriminações e distribuições pelas quais o Selvagem vem a ser distinguido do sujeito civil, o humano parcial e particular do Sujeito universal, e o humano "patológico" ou sofredor, necessitado, desejante do Sujeito humano ético. Desde o seu início, a estética tem sido um discurso regulador do humano. Raça não é [...] exorbitante para a estética. Não é uma questão historicamente contingente que contamina os fundamentos transcendentais do pensamento puro; é essencial para a própria possibilidade de postular um "senso comum" no qual as reivindicações subjetivas, mas universais, da estética possam se basear[53] (Lloyd, 2019, p. 3, tradução minha).

Noutras palavras, a linha que divide o humano também divide a esfera pública do político. A Estética naturaliza a representação humana moderna/colonial. De um lado, o Humano, o sujeito do juízo de gosto desinteressado, civilizado, cidadão, capaz de comunicação universal e, portanto, de atuação política. Do Outro, o afetável, o selvagem, o primitivo, o patológico, o negro, organizados ao longo de uma linha temporal evolutiva que, apesar da promessa assimilacionista hegeliana, nunca ultrapassa a fronteira estabelecida pelo Humano, "o sujeito estético na e da representação"[54] (Lloyd, 2019, p. 7, tradução minha); incapazes, portanto, de comunicação universal e atuação política.

---

[53] No original: "To become such a subject is the precondition for participation in the public sphere. Moreover, the aesthetic envisages that subject as a universal norm, representative of the human in general. Aesthetic reflection does not contemplate its objects for the sake of sheer delight. It judges, and judges of the human: The terms put in play by aesthetics establish the set of discriminations and distributions by which the Savage comes to be distinguished from the civil subject, the partial and particular human from the universal Subject, and the "pathological" or suffering, needing, desiring human from the ethical human Subject. Aesthetics from its inception has been a regulative discourse of the human. Race is not, therefore, to borrow a term from Nahum Chandler, exorbitant to the aesthetic. It is not some historically contingent matter that contaminates the transcendental foundations of pure thought; it is essential to the very possibility of positing a "common sense" on which the subjective but universal claims of the aesthetic could be based".

[54] No original: "[...] the aesthetic subject in and of representation".

A lógica dessa narrativa pode ser observada hoje em dia, por exemplo, em termos como *dar voz ao outro*, como se o Outro não fosse capaz de comunicar. Quando, na verdade, é sabido que todos as gentes comunicam, mas, no mundo organizado por colonialidades, apenas algumas vozes são ouvidas. A questão contemporânea é: na esfera pública do político, quem é ouvido? Há ainda a situação corriqueira nos ambientes artísticos em que pessoas negras são convidadas a produzir obras, e falar, sobre raça; enquanto as brancas, sobre esse e os demais assuntos. Noutros termos, uma pessoa branca é reconhecida como universal e, portanto, comunica universalmente, produz arte universalmente; enquanto uma negra é reconhecida apenas como particular e, portanto, capaz de comunicar apenas sobre os assuntos que o sujeito universal lhe determina como possíveis[55], no caso, raça.

David Lloyd (2019) argumenta que, com o fim do colonialismo e a formação dos Estados Nacionais no mundo colonizado (processo de ocidentalização), uma outra figura entra em cena: o sujeito subalternizado racial não-branco. Este, não mais como significante da ausência de autodeterminação, mas como negação à representação moderna/colonial: "designa aquelas populações colonizadas que existem em uma relação de exterioridade ao Estado e suas instituições" [56] (Lloyd, 2019, p. 8, tradução minha). Para o filósofo, o subalternizado não-branco é a impossibilidade de reconciliação com o Sujeito e seu senso comum.

Tal como Bradley (2023), ao se referir à existência negra encarnada, Denise Ferreira da Silva (2019a) afirma que tudo o que na coisa, no Outro, excede o conhecimento ocidental – isto é, que é tomado por irrelevante – carrega em si um potencial destrutivo do mundo erguido pela/na colonização e gerativo da criação de muitos outros mundos (im)possíveis. Ao observar o Brasil, ex-colônia, concordo que "a subalternidade oferece a possibilidade de modos de vida alternativos àqueles moldados em torno da matriz de liberdade, autodeterminação, subjetividade e universalidade, que constituem os termos da representação fundamentados na estética"[57] (Lloyd, 2019, p. 8, tradução minha). Esta tese é um exemplo disso, já que parte do referencial teórico utilizado provém do conhecimento quilombola do mestre Nêgo Bispo (2015).

---

[55] Adianto que não defendo a inclusão dos existentes negros na universalidade do branco (processo de inclusão por assimilação) ou a inversão dela, mas seu fim.

[56] No original: "[...] It designates historically those colonized populations that exist in a relation of exteriority to the state and its institutions".

[57] No original: "Subalternity, therefore, offers the possibility of alternative modes of life to those shaped around the matrix of freedom, self-determination, subjecthood, and universality that constitute the terms of representation grounded in the Aesthetic".

Contudo, opto por não usar os termos *subalterno*, *subalternizado*, *subalternidade*. Pois sempre houve Outros que negaram a representação moderno/colonial e buscaram/buscam viver de modo o mais exterior possível em relação ao Estado. No Brasil, de 1500 até hoje, existem povos que preferem viver em isolamento ao convívio com os colonizadores e seus descendentes. Há ainda aqueles que, como ensinou Fanon [1969] 1980, acabam por aceitar o regime de significação dos colonizadores, sem que isso signifique sua inserção no domínio da humanidade plena, isto é, continuam vivendo no país como cidadãos de segunda classe.

De volta ao relato estético, ao se retirar de um engajamento direto com as coisas do mundo para um reino de contemplação reflexiva, abstrata e desinteressada, a Estética mostra que seu engajamento com o mundo se dá, paradoxalmente, por seu afastamento dele. É daí que vem a ideia da Arte como um campo separado da vida mundana, voltado para o livre exercício da criatividade e da imaginação negadas no mundo comum, prefigurando um reino de liberdade, sempre por vir-a-ser. A pretensa separação do campo estético "dos motivos políticos e ideológicos assegura seu verdadeiro efeito político: o adiamento da realização da liberdade no mundo"[58] (Lloyd, 2019, p. 10, tradução minha).

Contrário à Jacques Rancière ([2000] 2009, 2015), o regime estético em David Lloyd (2019) não é aquele que oferece um meio de inclusão na esfera pública (branca-masculina-eurocentrada, moderna/colonial) pelo dissenso, mas, sim, aquele para o qual o dissenso é um dos *modus operandi* de regulação do próprio regime. O regime de representação da Estética realiza de fato uma divisão do mundo sensível: de um lado, estão os sujeitos patológicos, afetáveis; do outro, o sujeito da dignidade humana, "capaz de engajar – comunicar – na esfera do público ou do senso comum" (Lloyd, 2019, p. 43).

Segundo Rancière (1996, p. 373), o dissenso é a própria política: "o dissenso, antes de ser uma oposição entre um governo e pessoas que o contestam, é um conflito sobre a própria configuração do sensível". Os que não têm parte (o Outro) entram na esfera pública realizando uma nova organização da vida mundana ou sensível (é um movimento a um só tempo estético e político[59]). Só que Rancière não leva em consideração a representação moderna/colonial, não faz a crítica da universalidade e da historicidade que sustenta a própria ideia de esfera pública e sujeito civil na narrativa mítica da comunicabilidade universal. Ou

[58] No original: "Its very emancipation from political or ideological motives ensures its true political effect: the deferral of freedom's actualization in the world".

[59] Considero que Rancière contribui para fraturar o princípio da separabilidade que organiza o modo de pensar ocidental ao propor a inseparabilidade entre o estético e o político. Contudo o filósofo não avança em direção à inseparabilidade do ético tanto do estético quanto do político, uma vez que não faz a crítica ao regime de representação da Estética.

seja, o filósofo não faz a crítica da esfera pública como o espaço de atuação política da branquitude, o que o impede de observar como a ética da propriedade[60] regula o movimento dissensual como um momento de engolfamento. O dissenso em Rancière (1996, 2004, 2009, 2013, 2015) não rompe com o mundo como o conhecemos.

> [...] a incorporação dissensual de novos sujeitos, novas ideias e novos sentimentos no sensus communis, que Rancière consideraria transformacional, é também a confirmação das interdições fundamentais dessa comunidade sensível. Dentro do regime racial da estética, o negro só pode entrar como o descuido singular que corta a fronteira entre o pensável e o impensável, entre sentido e não-sentido[61] (Bradley, 2023, p. 122, tradução minha).

Ao levar em consideração o mundo antinegro e suas divisões hierárquicas raciais, na narrativa dissensual de Rancière (2013), o pensamento dos Outros, existentes negros encarnados, é considerado como *impensável* (nulidade ou negatividade) em relação ao pensamento dos que fazem parte do senso comum (a branquitude). O impensável só será considerado pensável quando for engolfado (Silva, 2022), assimilado (Fanon, [1952] 2008; Glissant [1990] 2021), incorporado (Bradley, 2023), acolhido (Rancière, 2013). Não há na narrativa do filósofo europeu qualquer reconhecimento do impensável como variação do pensável. Na cidadania moderna/colonial do filósofo, o/a assimilado pode até ganhar o *status* de cidadão, mas nunca o pleno direito.

Por exemplo, quando existentes negros conseguem acessar às universidades – muitos por meio de políticas de reparação do Estado –, muitos são impedidos de produzir conhecimento que não seja reprodução do pensamento de cânones ocidentais. Alguns cedem aos desejos dos sujeitos do conhecimento – a branquitude vigilante da manutenção da universalidade de suas ontoepistemologias. Os que cedem são assimilados e passam a trabalhar para a manutenção das fronteiras do conhecimento dito universal. Outros abandonam a universidade em desistência[62]. De todo modo, garante-se que a *partilha do sensível*, para usar um termo de Rancière (2009), das universidades não sofra grandes abalos. Lembro, o regime estético de representação:

> Regula tanto o diferimento do direito político à participação – até que a educação estética tenha elevado o sujeito à representação – quanto a exceção racial do sujeito definido categoricamente como patológico, o Selvagem. A entrada sucessiva e

[60] Ética da propriedade abordada no tópico 1.7.
[61] No original: "[...] the dissensual incorporation of new subjects, new ideas, and new feelings into the sensus communis, which Rancière would regard as transformational, is nevertheless also the confirmation of that sensible community's foundational interdictions. Within the racial regime of aesthetics, the black can only ever enter as the singular dereliction that cuts the border between the thinkable and unthinkable, between sense and non-sense".
[62] Há ainda aqueles que lutam e, em alguma medida, conseguem criar brechas no cativeiro.

> sempre dissensual de certos sujeitos na esfera pública acaba por confirmar, em vez de deslocar ou destruir, esse regime de representação e sua distribuição calibrada do "ser parte"[63] (Lloyd, 2019, p. 43, tradução minha).

Em resumo, semelhante à cena de engolfamento hegeliana, a inclusão na esfera pública da parte que não tem parte reinstaura a linha que divide os que dela não fazem parte. O dissenso, portanto, é um momento, uma repetição programada, não emancipatória, na narrativa do sujeito civil. Isso, porque não se engaja nem contra o regime de representação, nem contra a ética da propriedade que determinam a esfera pública e regulam os que dela podem ou não fazer parte. O dissenso em Rancière, portanto, não rompe com a forma da representação moderna/colonial.

> O dissenso é um efeito repetido porque já incorporado da demanda por representação, um momento contido pelo regime em vez de um estilhaçamento de seu *nomos*. [...] Para que o politicamente definido [...] como uma ruptura desse regime de representação que se atualiza como um movimento e não apenas um momento, a tarefa maior de destruição desse regime deve ser encarada[64] (Lloyd, 2019, p. 43, tradução minha).

Para que o dissenso se torne um movimento emancipatório[65], isto é, que deforme o *sensus communis* é necessário o fim da monocultura cognitiva e de seu cativeiro ontoepistemológico. Não se trata da entrada dos Outros na universalidade historicizante do Sujeito ou a formulação de um substituto para este, nem da inclusão na representação moderna/colonial, nem de modificar as figuras que a ilustram. Tampouco se trata de jogar o jogo ou encenar a peça do Sujeito. O fim da monocultura cognitiva significa considerar que o modo de pensar, narrar e representar a variedade humana moderno/colonial: (1) é apenas um entre tantos outros; (2) (re)produz a inscrição de muitos corpos como carne para violência (im)mediata racial/colonial/capital/patriarcal; e (3) regula o acesso ao político, e sua atuação quando assimilado, dificultando a participação de diversos existentes humanos na condução da vida coletiva, em comum, planetária.

---

[63] No original: "It regulates both the deferral of the political right to participation until aesthetic education has raised the subject to representation and the permanent racial exception of the subject defined categorically as pathological, the Savage. The successive and always dissensual entry of certain subjects into that public sphere ends up confirming rather than displacing or destroying that regime of representation and its carefully calibrated distribution of 'being part'".

[64]No original: "Dissensus is a repeated because already incorporated effect of the demand for representation, a moment contained by the regime rather than a shattering of its nomos. [...]. In order for the political defined, in the somewhat different terms of this book, as a disruption of that regime of representation that actualizes as a movement rather than just a moment, the larger task of that regime's destruction must be envisaged".

[65] Entendo a "ação emancipatória" nos termos propostos por Muniz Sodré (2006, p. 17): "como aquela socialmente produtiva e não dominada pela transcendência do poder (por exemplo, uma política que enuncie originalmente como inassimilável pela ordem socioeconômica vigente [...])".

1.5 DA REPRESENTAÇÃO MODERNA/COLONIAL

Na narrativa mítica da Estética, o juízo de gosto – a capacidade contemplativa, reflexiva e desinteressada – se torna um índice de civilidade, isto é, do Sujeito como cidadão do Estado. Nesse cenário, o negro, o selvagem ou o primitivo é o Outro, incapaz de alcançar esse juízo reflexivo de gosto, preso que está aos prazeres imediatos do corpo e às forças da natureza; nele, natureza e cultura mal se distinguem. Noutros termos, diferentemente do civilizado, o negro não possui cultura, ele é cultura; não possui corpo, ele é corpo. Essa dissimulação se manifesta, muitas vezes, em discursos míticos sobre os *dons naturais* de pessoas negras.

> O "privilégio da sensibilidade", que se materializa na musicalidade e ritmicidade do negro, a singular resistência física e a extraordinária potência e desempenho sexual são atributos que revelam um falso reconhecimento de uma suposta superioridade negra. Todos esses "dons" estão associados à "irracionalidade" e ao "primitivismo" do negro, em oposição à "racionalidade" e ao "refinamento" do branco. Quando se fala na emocionalidade do negro é quase sempre para lhe contrapor a capacidade de raciocínio do branco (Souza, 2023, p. 61).

Essa dissimulação é a condição necessária para a narrativa civilizatória do senso comum kantiano ou, simplesmente, da cidadania moderna (Azoulay, 2024), ou melhor, moderno/colonial. O negro é o limiar do Humano, é o sujeito da afetabilidade, subordinado tanto à razão universal que o determina como objeto do conhecimento, quanto à natureza, isto é, ao despotismo das sensações e necessidades corporais. Ele é, portanto, o sujeito patológico, aquele que sofre, que está submetido a um *pathos*.

> Esta palavra dá conta da impressão moral ou física causada por ideias, pessoas, coisas. Em grego ela tem um amplo alcance semântico, mas os latinos a traduziram por *passio* (de *patior*, sofrer) para sublinhar que o homem "sofre": a passividade vitimizada de sua experiência (Sodré, 2006, p. 27).

É a partir do negro, do selvagem, que a narrativa do Sujeito – o humano livre das paixões do corpo – é escrita. O desejo do Sujeito, relembro, é desencarnado e racionalmente universal, vem do Espírito; o do negro é particular e corporal, patológico. Foi na carne deste último, em sua pele, que se manifestaram os primeiros registros dessa escritura, em lacerações feitas por ferro, chicote, corda e outros instrumentos de tortura (Fanon, [1952] 2008; Spillers, [1987] 2021). Noutras palavras, a universalidade representativa unilateral europeia:

> sempre objetificou outro sujeito como mero corpo ou matéria para constituir a narrativa de seu próprio desenvolvimento [...]. A predicação da universalidade no desenvolvimento do gosto e senso comum esbarra, assim, na instância liminar de

> figuras raciais, o Selvagem, o Negro, requeridas por seu desenvolvimento[66] (Lloyd, 2019, p. 63, tradução minha).

Fundamental para essa narrativa civilizatória linear, desenvolvimentista e universalizante são alguns entendimentos sobre *representação*. O primeiro é que representação é o movimento que vai da apresentação material, sensível, de uma singularidade até o momento reflexivo em que esta se torna objeto de um conceito, uma imagem mental. Isto é, passa-se de "uma apresentação sensível de um objeto para uma representação reflexiva dele"[67] (Lloyd, 2019, p. 105, tradução minha). Nesse sentido, Stuart Hall (2016) argumenta sobre representação:

> Ela é a produção do significado dos conceitos da nossa mente por meio da linguagem. É a conexão entre conceitos e linguagem que permite nos referimos ao mundo 'real' dos objetos, sujeitos ou acontecimentos, ou ao mundo imaginário de objetos, sujeitos e acontecimentos fictícios (Hall, 2016, p. 34).

Em resumo, Hall (2016) afirma que o sentido acontece nessa correlação das coisas materiais com o sistema conceitual mental comum a um certo grupo. Segundo, há a linguagem. Sem a qual não seríamos capazes de "representar e de trocar sentidos e conceitos" (Hall, 2016, p. 36). Diferentemente de Lloyd (2019), Hall (2016) não foca no movimento da coisa singular a sua representação formal abstrata. Seu foco volta-se ao percurso inverso, em como a partir de imagens-conceituais mentais prévias passamos a lidar com as coisas:

> Primeiro há o "sistema" pelo qual toda ordem de objetos, sujeitos e acontecimentos é correlacionada a um conjunto de conceitos ou *representações mentais* que nós carregamos. […] o significado depende do sistema de conceitos e imagens formados em nossos pensamentos, que podem "representar" ou "se colocar como" o mundo (Hall, 2016, p. 34).

Em ambos os autores, representação é um processo generalizante (Glissant, [1990] 2021). Exemplifico esse processo: os povos originários da região europeia entre os séculos XVIII e XIX serão reduzidos em suas singularidades a uma unidade representacional, formal, idêntica: a de sujeito universal[68]. Essa representação formal abstrata organiza o modo como esses povos reconhecem a si e aos demais habitantes do planeta, em âmbito coletivo-

---

[66] No original: "He has always already objectified another subject as mere body or matter in order to constitute the narrative of his own development [...]. The predication of universality on the development of taste and common sense thus stumbles on the threshold instance of the racial figures, Savage or Black, that its unfolding requires".

[67] No original: "[...] a sensuous presentation of an object to a reflective representation of it".

[68] Outros termos já apresentados: Sujeito transparente, autodeterminado, Sujeito da liberdade, do corpo próprio, Sujeito do conhecimento, Humano, Homem ou simplesmente Sujeito.

particular[69]. A branquitude, reitero, é o agrupamento que se identifica formalmente com a imagem conceitual – mítica – de sujeito universal, de Humano e suas derivações. Como apresentado, essa identificação vem justificando atos violentos de assimilação e aniquilação dos demais existentes humanos e não-humanos no planeta. Já que tal violência é vontade do Espírito, desejo da razão transcendental e, logo, de seu representante no mundo.

Convém resumir um dos modos de conhecer que a representação formal, identitária e generalizante possibilita. Uma vez produzidas, as imagens mentais conceituais – *representações mentais* – são medidas, agrupadas e ordenadas em função de seus atributos e variações; dessa forma, servirão para mediar as relações com as singularidades materiais por elas representadas. Esse modo de conhecer por representação e classificação é verticalmente integrado, isto é, baseado em hierarquia:

> Para funcionar no mundo (assim afirma o argumento), você tem primeiro que saber com o que você está lidando; e para saber com o que você está lidando você tem que ser capaz de assimilar cada objeto que você encontrar à ideia de uma classe de objetos que compartilham as mesmas características. Essa ideia é um conceito. Portanto, o conhecimento conceitual é conhecimento classificatório. Ele opera adequando particulares encontradas no "térreo" em classes de ordem progressivamente maior, "subindo" do mais específico para o mais geral. Esse conhecimento, poderia ser descrito como verticalmente integrado (Ingold, 2015, p. 232).

É desse modo que existentes classificados como brancos serão etiquetados como Humanos; enquanto existentes classificados como negros serão etiquetados como selvagens, primitivos, traficantes, entre outros estigmas. E é desse modo também que são organizados os arquivos institucionais e midiáticos – ou simplesmente *oficiais*[70] – do mundo antinegro, assunto que será abordado mais adiante.

Em resumo, a representação formal generalizante funciona na transferência vertical (subindo) das identificações. Por exemplo, do homem-cis-branco-europeu particular para o Estado-Nação (em que o particular se torna o Sujeito civil do regime racial da Estética) e deste para a humanidade universal, isto é, num movimento que vai do particular ao geral, num processo da generalização. É assim que uma pessoa singular branca se compreende como uma subjetividade universal. No regime de significação do pensamento moderno/colonial, Os Outros não são capazes de realizar esse movimento de autorrepresentação, porque não estão livres dos estados de necessidade (internos e externos). Eles são representados pelo Sujeito

[69] Não trabalho com a ideia de que a pessoa existe de modo separado do âmbito coletivo. Mas sim que são existentes emaranhados no coletivo. Esse emaranhamento é o que possibilita reconhecermos pessoas como particularidades do coletivo.

[70] Chamo a ambos de *oficiais* porque legitimados no circuito econômico-social-político-simbólico-cultural-hegemônico brasileiro.

universal como sendo: negros, selvagens, primitivos, patológicos, etc. Em ambos os casos, trata-se da representação como um movimento de formalização e generalização:

> [...] efetuado deixando ir tanto quanto possível o elemento da matéria, isto é, sensação, em nosso estado geral de atividade representativa [*Vorstellungszustande*], e limitando nossa atenção às peculiaridades formais de nossa representação ou estado geral de atividade representativa [*seiner Vorstellung, oder seines Vorstellungszustande*s][71] (Kant, [1790] 1952, p. 151, tradução minha).

Para Kant ([1790] 1952), a representação formalizante, generalizante, reflexiva, é o fundamento do senso comum. Para Hegel ([1835] 2000), é o que caracteriza o Humano, sendo a Arte (bela arte) o modo de expressão dos "interesses mais profundos da humanidade, as verdades mais abrangentes do espírito" (Hegel, [1835] 2000, p. 32). O segundo entendimento sobre representação é esse que diz que o sujeito universal (o Humano) – na condição de cidadão do Estado-Nação – é representativo. "Isto é, um sujeito que pode se colocar no lugar de todo e qualquer sujeito em virtude de sua identidade formal com eles"[72] (Lloyd, 2019, p. 107, tradução minha).

Noutras palavras, o sujeito representativo é capaz de se autorrepresentar e de ser representado por outros, já que formalmente idênticos. Essa é, para Kant ([1790] 1952) a possibilidade do político, da representação política. A representação, nesse caso, é entendida como um movimento de deslocamento e substituição. Em resumo, a representação *implica* a formação de um sujeito universal, o qual coincide com o sujeito da cidadania política, o cidadão, aquele apto para representar e ser representado politicamente na esfera pública, o espaço da comunicação universal.

> Um homem abandonado em uma ilha deserta não adornaria para si só nem sua choupana nem a si próprio, nem procuraria flores, e muito menos as plantaria para enfeitar-se com elas; mas só em sociedade ocorre-lhe ser não simplesmente homem, mas também um homem fino à sua maneira (o começo da civilização); pois como tal ajuíza-se aquele que é inclinado e apto a comunicar seu prazer a outros e ao qual um objeto não satisfaz se não pode sentir a complacência do mesmo em comunidade com outros. Cada um também espera e exige de qualquer outro a consideração pela comunicação universal, como que a partir de um contrato originário que é ditado pela própria humanidade. E assim certamente de início somente atrativos, por exemplo cores para pintar-se (rocou entre os caribenhos e cinabre entre os iroqueses), ou flores, conchas, penas de pássaros belamente coloridas, com o tempo, porém também belas formas (como em canoas, vestidos etc.), que não comportam absolutamente nenhum deleite, isto é, complacência do gozo, em sociedade tornam-se importantes e são objeto de grande interesse; até que finalmente a civilização,

[71] No original: "[...] effected by so far as possible letting go the element of matter, i.e., sensation, in our general state of representative activity [*Vorstellungszustande*], and confining our attention to the formal peculiarities of our representation or general state of representative activity *[seiner Vorstellung, oder seines Vorstellungszustandes*]".
[72] No original: "[...] i.e., a subject that can stand in the place of any and every subject by virtue of its formal identity with them".

> chegada ao ponto mais alto, faz disso quase a obra-prima da inclinação refinada e sensações serão consideradas somente tão valiosas quanto elas permitam comunicar-se universalmente. Neste estágio, conquanto o prazer que cada um tem em um tal objeto seja irrelevante e por si sem interesse visível, todavia a ideia de sua comunicabilidade universal aumenta quase que infinitamente o seu valor (Kant, [1790] 1995, p. 143-144).

O relato kantiano é exemplar da violenta narrativa identitária branca, civilizacional, da Estética que vai do Outro – para usar os termos do filósofo, "caribenhos" e "iroqueses" – até o Sujeito cidadão do Estado; da comunicação particular à universal; do mundo sensível das coisas ao mundo reflexivo das formas; da baixa cultura do selvagem à alta cultura do Sujeito, etc. Nesse sentido, o regime estético – diferentemente do proposto por Rancière (2009; 2013; 2015) – é entendido por Lloyd (2019) como um regime de representação racial que sempre esteve *implicado* ética e politicamente na formação do mundo como o conhecemos.

> A representação aqui significa não apenas a representação mimética do mundo ou um meio de garantir a defesa política dentro de instituições democráticas e republicanas Tal como é concebida na filosofia estética, a representação é uma atividade que articula as diversas esferas da prática e da teoria humanas, desde os atos mais fundamentais de percepção e reflexão até a relação do sujeito com o político e o econômico, ou com o social como um todo. Em última análise, a estética naturaliza a representação, forjando a disposição do sujeito moderno para ser representado através de uma pedagogia estética cujo fim é a submissão do sujeito ao Estado. Acima de tudo, a representação regula a distribuição das identificações raciais ao longo de uma trajetória de desenvolvimento: O Selvagem ou Primitivo e o Negro ou Preto permanecem no limiar de uma humanidade não realizada, ainda sujeita ao afeto e à força da natureza, ainda incapaz de representação, ainda não apto para a liberdade e a civilidade[73] (Lloyd, 2019, p. 7, tradução minha).

O sujeito estético – *homo aestheticus* (Bradley, 2023) –, aquele que embora registre prazer e dor, é capaz de comunicar seu juízo de gosto reflexivo com validade universal, é o *ser para o Estado*, o homem branco civilizado. As existências negras são dissimuladas em Kant como corpo negro selvagem/primitivo, aquele limiar necessário à narrativa de desenvolvimento estético/político teleológica que leva o Humano à civilização. O selvagem, desnecessário dizer, é incapaz de juízo reflexivo sobre o belo ou o sublime[74] e de

[73] No original: "Representation here signifies not merely the mimetic depiction of the world or a means of securing political advocacy within democratic or republican institutions. As it is conceived within aesthetic philosophy, representation is an activity that articulates the various spheres of human practice and theory, from the most fundamental acts of perception and reflection to the relation of the subject to the political and the economic, or to the social as a whole. Ultimately, aesthetics naturalizes representation, forging the modern subject's disposition to be represented through an aesthetic pedagogy whose end is the submission of the subject to the State. Above all, representation regulates the distribution of racial identifications along a developmental trajectory: The Savage or Primitive and the Negro or Black remain on the threshold of an unrealized humanity, still subject to affect and to the force of nature, not yet capable of representation, not yet apt for freedom and civility".

[74] Em relação a questões sobre o belo e o sublime, recomendo a leitura de *Under Representation: the racial regime of aesthetics* (2019) de David Lloyd e *A promessa cultural do estético* de Monique Roelofs ([2014] 2023).

comunicação universal. O negro não entra no regime racial estético na condição de representar o Sujeito, mas é sua condição de possibilidade.

No primeiro esquema de representação apresentado, as existências negras são significadas (dissimuladas) como corpos selvagens, presos à natureza, aos afetos e necessidades imediatas do corpo físico e dos *instintos primitivos* – definições que vão variar entre o afetável, o patológico e, posteriormente, o criminal. Como corpo negro dissimulado, elas demarcam "o limiar do humano e do sujeito estético na e da representação"[75] (Lloyd, 2019, p. 7, tradução minha).

Desse modo, "o negro é ao mesmo tempo vestibular e término do regime racial da estética. Esse regime não é acessório, mas sim constitutivo do mundo moderno e da metafísica antinegra através da qual esse mundo se coesiona" [76] (Bradley, 2023, p. 29, tradução minha). Em concordância com Bradley (2023), Warren (2018, 2023) e Lloyd (2019) enfatizam a necessidade das existências negras como condição de possibilidade para a (re)produção material-discursiva do mundo antinegro.

Essas existências são centrais, requisitadas e simultaneamente deslocadas (são o pressuposto) para garantir a coesão da divisão corpórea do mundo antinegro em zonas-do-ser e zonas-do-não-ser (Grosfoguel, 2020). "Em outras palavras, a negritude marca as condições espaciais e temporais de (im)possibilidade para o *sensus comunis* de Kant, e por sua vez, o sujeito que esse *sensus comunis* presume e evoca"[77] (Bradley, 2023, p. 28, tradução minha). São, portanto, existências vestibulares (Spillers, [1987] 2021) ao regime estético, que delas necessita para inscrição de sua narrativa teleológica desenvolvimentista.

1.6 E ALGUMAS BRECHAS

Trago a narrativa kantiana citada no tópico anterior para o momento atual, quando séculos de luta dos movimentos antirracistas têm dificultado a continuidade do uso social de termos como *primitivos* e *selvagens*, enquanto termos como *negro* e *preto* foram ressignificados nos últimos anos no Brasil. Em 1982, no meu registro de nascimento vem

[75] No original: "[...] the threshold of the human and the aesthetic subject in and of representation"
[76] "I argue that the black is at once vestibular to and the terminus of the racial regime of aesthetics. This regime is not ancillary within but rather constitutive of the modern world and the antiblack metaphysics through which this world coheres".
[77] No original: "In other words, blackness marks the spatial and temporal conditions of (im)possibility for Kant's sensus communis and, in turn, the subject this sensus communis presumes and conjure".

constando *cor: morena*; naquela época, o mito da democracia racial escondia o colorismo como política de Estado.

Em concordância com Silva (2007, 2019a, 2021) e Lloyd (2019), não argumento em favor da inserção dos Outros na representação moderna/colonial na condição de Sujeitos, Humanos. O engolfamento além de violento é, em última instância, impossível, pois sempre refaz a linha de cor divisória da humanidade. Nesse texto, argumento que os Outros colapsam o monopólio da representação da humanidade ao *recusar* (Campt, 2017, 2021) essa narrativa com seus modos de existir no planeta. Junto com os Outros, pensando fora, ou nas bordas, do regime de significação moderno/colonial, o termo *humanidade* significa manifestações da vida em sua diferença radical.

A dimensão estética moderna/colonial torna experiência o mito do conhecimento e da comunicação universal de seu Sujeito, a branquitude, por meio de diversas instituições sociais – das universidades ao sistema jurídico, econômico, etc., de tal forma que o Sujeito aparece desencarnado, transparente, invisível, o Eu-transparente (Silva, 2019a). Isso, porque as configurações sociais são frutos de seu desejo, ou seja, as instituições existem e funcionam para assegurar a manutenção do mundo feito à sua imagem e semelhança. Só que esse lugar de Sujeito não é disputado por muitos Outros, os quais são entendidos pela branquitude como ameaça iminente a sua identidade. Esses Outros são o espelho que reflete o Humano como apenas mais uma singularidade no planeta e, com isso, colapsam a pretensão deste de representatividade universalista. A branquitude os teme porque tornam sua principal arma de dominação, o engolfamento, inútil.

A existência negra encarnada, como Outro, expõe o paradoxo material-discursivo da representação moderna/colonial. (1) A impossibilidade de um sujeito universal, cuja historicidade *implica* a redução da pluralidade dos diferentes modos de os existentes humanos serem/conhecerem a uma *concepção única*. (2) A condição de possibilidade de formulação dessa concepção única, universalmente verdadeira, é a existência da diferença humana.

Termos como *o sujeito*, *o conhecimento*, *o juízo de gosto* e *a comunicação*, todos universais, são elementos conceituais operativos das epistemologias e rede discursiva da branquitude. Desse modo, entendo o discurso como sendo um "sistema no qual o significado central, originário ou transcendental nunca está absolutamente presente fora de um sistema de diferenças. A ausência de significado transcendental amplia indefinidamente o campo e o jogo da significação" (Derrida, [1967] 2014, p. 409-410).

De um lado, a violência dos variados modos de conhecer dos Outros está em expor que o conhecimento universal é apenas mais um particular no jogo infinito da significação.

Ou seja, a narrativa de universalidade e historicidade da branquitude não passa disso: um discurso mítico identitário que vem sendo mobilizado como justificativa para muitas barbáries, da escravidão aos genocídios contemporâneos. De outro, está em expor que é possível ser/conhecer de muitos outros modos, o que implica muitas outras configurações de existência para além/aquém daquelas formuladas pelo/no mundo antinegro. De fato, algumas dessas configurações-outras de existência sempre/já existiram/existem. Muitos Outros apenas negociam suas existências com a branquitude porque sabem – de experiência física, na matéria da carne e sangue – da letalidade de suas políticas identitárias.

Desse modo, o cenário político em que indígenas, quilombolas, comunidades afrodiaspóricas entre outros Outros do Estado brasileiro[78] acessam a esfera pública do Sujeito implica movimentos contraditórios e simultâneos. (1) Os Outros, como corpos dissimulados, são em parte capturados pelo movimento de engolfamento dissensual, portanto, sempre falham em destruir completamente o regime de representação dessa esfera. (2) Apesar do fracasso, uma vez que estão dentro, como existências encarnadas, eles podem comunicar a partir de outros modos de existir, pensar e conhecer, causando ruído, deformando a forma prescrita do político, isto é, abrindo brechas na representação universal da branquitude em seu próprio espaço. (3) A esperança, como um princípio, é de que essas brechas abram um buraco tão grande que a repetição dissensual do engolfamento não seja suficiente para repará-las. (4) Espera-se nada menos do que a contaminação do *sensus comunnis* por outras mentes e corpos, cujo resultado é indeterminado. Essa desordem emancipatória é *descolonização* (Fanon, [1961] 1968).

Mas isso tudo é especulação. Na gramática do colonizador, o subjuntivo é a modalidade que expressa simultaneamente desejo e incerteza. O subjuntivo cria campos de possibilidade para o exercício da imaginação política, criadora de outros mundos. Ele põe em xeque a cronologia como princípio temporal e permite revolver o tempo para recuperar o que sempre existiu. Mas isso é assunto para o terceiro capítulo.

Se, por um lado, as existências negras precisam conhecer as estratégias de captura do mundo antinegro, aprender a criar brechas nas paredes dos cativeiros e a abrir rotas de fuga. Por outro, Lloyd (2019) afirma que os representados como Sujeitos devem buscar fazer o que ele próprio, homem branco europeu, tem tentado: cometer o suicídio do ego. E isso não significa virar preto, indígena, ou até mesmo descobrir um antepassado não-branco e outros

[78] No artigo *À brasileira: racialidade e a escrita de um desejo destrutivo* (2006), Denise Ferreira da Silva analisa a formação do Estado e mostra porque o sujeito brasileiro é o português.

bons selvagens que ajudem a expiar a culpa. Significa, na esfera pública, reconhecer e renunciar ao privilégio, isto é, sair do lugar supremacista branco do universal, transparente e centralizador, e agir como o que se é: uma pessoa geopoliticamente situada como todas as outras do planeta. Significa ouvir e criar espaços para que os Outros sejam ouvidos e legitimados em suas falas; e significa falar para aqueles que só lhe escutarão. Noutras palavras, o Sujeito precisa abdicar da representação moderna/colonial, de sua narrativa mítica e da própria identidade-raiz de seu Ego. A comunicação na esfera pública escurecida, portanto, não é a do *sensus communis* kantiano, universal, já que a igualdade formal, representacional, kantiana pressupõe a diferença racial como centro deslocado em sua formulação. Não somos, nem nunca seremos todos iguais.

Imagino, nesse momento, aqueles que alegarão que o que faço é defender uma igualdade na diferença: *somos todos diferentes e isso nos iguala*, o que em si já carrega o paradoxo de uma diversidade de iguais: apenas uma outra forma de defesa do mesmo, do uno, em sua redução representacional. Isso, o capitalismo atual já faz. É bom que não se esqueça: a esfera pública kantiana é uma narrativa mítica civilizacional – cidadania moderno/colonial – de um povo muito específico no globo. O conceito de igualdade a que me refiro está inscrito dentro dessa narrativa. O *sensus communis* contaminado, deformado, que proponho se aproxima mais da ideia de uma *concidadania*:

> [...] uma parceria contra a cidadania imperial que condena os diferentes partícipes de um mesmo mundo a não coincidir nele de maneira ontológica ou política. A concidadania não é uma meta para o futuro, mas um conjunto de pressupostos e práticas partilhados por diversas pessoas – inclusive estudiosos – que se opõem ao imperialismo [79], ao colonialismo, ao capitalismo racial e a sua instituição da cidadania como um conjunto de direitos contra outras pessoas, e à custa dessas (Azoulay, 2024, p. 36).

Em concordância com Ariella Aïsha Azoulay em sua proposição de ontologia política, penso a possibilidade de um comum escurecido, concidadão, a partir de alguns entendimentos que confluem entre si. (1) Como aquela esfera pública em que todos os participantes são ouvidos com atenção, porque todas as falas são reconhecidas como legitimas. (2) Ao comunicarem, os concidadãos respeitam uns aos outros em suas diferenças irredutíveis – naquilo que não se pode traduzir ou que não se deixa capturar pelo modo de pensar alheio –

[79] Muitos autores, a exemplo da Ariella Aïsha Azoulay (2021) usam termos como "imperial", "imperialismo", "imperialista" e variantes para se referir aos movimentos coloniais pós-surgimento da câmera fotográfica. Na periodicidade sequencial do pensamento ocidental, em geral, colonial refere-se à colonização (ou colonialismo) das Américas até meados do séc. XVIII e XIX; enquanto "imperialismo" se refere aos neocolonialismos entre os sécs. XIX e XX. Como "neoliberalismo" tem se referido aos neocolonialismos do séc. XXI. Todos esses termos são diferentes roupas para vestir o mesmo: a lógica colonial de organização da existência humana no planeta.

em suas opacidades (Glissant [1990] 2021). (3) Na qual a regra das ações não seja guiada pela propriedade privada e seus pressupostos do direito de uns de extrair e acumular riquezas contra outros. (4) Uma possibilidade é que a regra das ações seja guiada pelo cuidado e pelo amor, uma ação responsável e comprometida com a vida (hooks, 2020). Trata-se, portanto, de um comum em que vigora o sentimento de conexão e de proximidade – o envolvimento – entre os viventes, humanos e não-humanos (hooks, 2021), e não o sentimento de ódio. Esse comum não é utopia, ele sempre (re)existiu e resistiu à colonização brasileira; ele apenas tem atuado numa escala menor, comunitária, e não na esfera pública hegemônica.

Segundo o filósofo Achille Mbembe (2017), o ódio é inibidor das relações de reconhecimento. Assim, o comum escurecido da concidadania está implicado no reconhecimento do diferente em sua diferença. Essa é minha esperança. bell hooks [1952-2021] (2021) afirma que a esperança amplia o campo do possível. Mobiliza aqueles que estão em luta a dar o próximo passo, apesar de todas as dificuldades, em busca da justiça. De acordo com Paulo Freire (*apud* hooks, [2003] 2021, p. 27), "a luta pela esperança significa a denúncia franca, sem meias-palavras, dos desmandos, das falcatruas, das omissões. Denunciando-os, despertamos nos outros e em nós a necessidade, mas o gosto também, da esperança". Contudo, hooks (2021) alerta que a crítica cínica, cética, que não foca na resolução dos problemas – a crítica pela crítica – poder afastar a esperança e, de fato, "acaba servindo de apoio a cultura dominante" (hooks, 2021, p. 27).

Manter a esperança, ampliar as possibilidades, focar na resolução e não simplesmente na queixa. A lição parece fácil, mas coloca desafios a todos nós que passamos pelo treinamento redutor de nossas capacidades afetivas, reflexivas e imaginativas ao modo de pensar moderno/colonial. É possível conhecer sem determinar? Sem transformar a experiência vivida em regras e categorias? É possível conviver sem ter que prender o diferente no meu regime de significação? É possível existir respeitando nossas opacidades, a minha e a sua? Se o que conheço de você é apenas aquilo que você escolhe apresentar, como lidar com toda a zona de opacidade à qual não tenho acesso? É possível trabalhar em conjunto pela vida dos existentes humanos e não-humanos, em que pese não conheçamos com certeza uns aos outros? É possível assumirmos entre nós essa responsabilidade e compromisso? Nossas ações conseguem ser tão amorosas assim?

Segundo o filósofo caribenho Édouard Glissant ([1990] 2021, p. 25), "o pensamento realmente se espaça pelo mundo. Ele informa o imaginário dos povos, suas poéticas diversas que ele, por sua vez, transforma, ou seja, nas quais seu risco se realiza". O que fiz até aqui foi, parcialmente, descrever e refletir sobre o imaginário totalitário do Sujeito, essa figura da

representação moderna/colonial que, para sua existência, necessita de outra figura – o Outro – contra a qual compõe sua narrativa. A Estética, como apresentei, é:

> [...] o discurso que une o conceito político de liberdade humana alcançada pela representatividade com uma distribuição racializada do humano dentro da qual certos sujeitos ficam aquém da humanidade justamente na medida em que ainda não são considerados capazes de representação[80] (Lloyd, 2019, p. 128, tradução minha).

A crítica à Estética normalmente tem-se situado na questão de sua separação da coisa sensível material, na dimensão afetiva das sensações (aquela à qual o negro, selvagem, como patológico, está preso), na *aisthesis*, isto é, na separação do campo estético da experiência vivida[81]. Muniz Sodré (2006, p. 17) pergunta se não estaria nessa dimensão afetiva uma potência emancipatória para além/aquém "dos cânones da razão instrumental". David Lloyd (2021, p. 158) defende que o senso comum deve ser baseado "nas dores e prazeres do sujeito sofredor, desejante, necessário"[82]. Em ambos, uma outra concepção de existência em comum precisa ser realizada.

Entendo que a captura da dimensão afetiva pela razão universalista ocidental precisa ser desfeita, mas isso não deve significar a inversão matemática: afeto > pensamento, pois essa é só uma outra ordem da separabilidade. Penso na *implicação* ou indissociabilidade das duas dimensões: afeto <=> pensamento, o que já é pensar, e significar, outramente. Noutras palavras, implica pensar fora dos princípios que organizam a razão universal.

David Lloyd (2021) indica o exercício de aprender com aqueles que pensam outramente. Denise Ferreira da Silva (2019a) faz o exercício de inventar uma outra forma de pensar, mobilizando princípios epistemológicos a partir da física quântica, em oposição a Kant, que o faz a partir da física newtoniana. De um ou outro modo, a questão da ruptura com a representação moderna/colonial, e com todo o cativeiro ontoepistemológico que lhe dá suporte, implica abertura não só para a dimensão afetiva, mas para outros modos de pensar.

> Pensar nas múltiplas contraculturas de uma modernidade moldada pela representação é afirmar a possibilidade de viver na e pela diferença que não buscar simplesmente apagar a raça em nome de outra concepção cosmopolita de humanidade. É reconhecer que mesmo na trajetória violenta dessa modernidade foram imaginadas e realizadas possibilidades cujos exemplos permanecem para nós,

[80] No original: "[...] the discourse that knits together the political concept of human freedom attained through the production of one's own representativity with a racialized distribution of the human within which certain subjects fall short of humanity precisely insofar as they are deemed not yet capable of representation".
[81] A qual, como já mencionado, produz a ideia da Arte e seus objetos como não possuindo finalidades mundanas. Este é um dos argumentos para as divisões hierárquicas entre arte, artesanato, artes aplicadas etc. Ou seja, um argumento que serve ao regime de representação da Estética.
[82] No original: "[...] on the pains and pleasures of the suffering, desiring, necessitous subject".

> mesmo que essa violência continue exigindo nossa resistência, aqui e agora[83] (Lloyd, 2019, p. 159, tradução minha).

Até aqui, o que procurei mostrar foi como o modo de pensar ocidental e, mais especificamente, a Estética são fundamentados no racial, necessitam do corpo negro dissimulado como centro deslocado da narrativa do sujeito universal historicizado do juízo de gosto, do conhecimento, da comunicação, o *Homo Modernus*, para retomar um termo de Denise Ferreira da Silva (2007, 2022). Narrativa mítica à qual se filia a branquitude como identidade que se pretende transparente. E se repito esse assunto, ainda que introduzindo outras palavras para significar o mesmo, é devido à solidez com que cimentaram os tijolos na parede desse cativeiro.

1.7 NA SUPERFÍCIE DA CARNE

> Podemos perguntar se esse fenômeno de marcação e identificação realmente 'se transfere' de uma geração para outra, encontrando suas várias substituições simbólicas em uma eficácia de significados que repetem os momentos iniciais? (Spillers, [1987] 2021, p. 35).

Comecei esse capítulo pela inscrição racial/colonial/capital/patriarcal na matéria, a pele da existente negra raptada. O primeiro suporte, a superfície da carne. Esse tópico retorna a esse momento por outras vias. Foi por prestar atenção às inscrições, aos rastros e por seguir os passos de Denise Ferreira da Silva, David Lloyd, Frantz Fanon, Hortense Spillers, Édouard Glissant, Leda Maria Martins, Rizavana Bradley, Fred Moten, Calvin Warren, Saidiya Hartman, Diana Taylor, Christina Sharpe, Ariella Aïsha Azoulay e Jacques Derrida, que eu não parti do pressuposto de que tudo o que o Sujeito fala e escreve é verdadeiro e universalmente válido. Fiz como Spillers ([1987] 2021) e recuperei as inscrições na carne da existente negra reduzida a corpo negro dissimulado no arquivo moderno/colonial. Fazer isso é recuperar o "rastro" (Derrida [1967] 2017) como a anterioridade necessária ao signo:

> *O rastro (puro) é a diferência*[84]. Ela não depende de nenhuma plenitude sensível, audível ou visível, fônica ou gráfica. É, ao contrário, a condição destas. Embora *não exista*, embora não seja nunca um *ente-presente* fora de toda plenitude, sua possibilidade é anterior, de direito, a tudo que se denomina signo

[83] No original: "To think from within the multiple countercultures of a modernity that has been shaped by representation is to assert the possibility of a living in and through difference that does not seek simply to erase race in the name of another cosmopolitan conception of humanity. It is to recognize that even in the violent trajectory of that modernity possibilities were imagined and realized whose examples remain for us even as that violence continues to demand our resistance, here and now".

[84] Neologismo da tradução para referir-se ao conceito "*différance*" em francês – termo cunhado por Derrida, cujo significado é explicado neste excerto – em oposição ao uso comum em francês "*différence*" traduzido por "diferença".

> (significado/significante, conteúdo/expressão etc.). Esta diferência, portanto, não é mais sensível que inteligível, e ela permite a articulação dos signos entre si no interior de uma mesma ordem abstrata – de um texto fônico ou gráfico por exemplo – ou entre duas ordens de expressão. [...] A diferência é, portanto, a formação da forma. Mas ela é, por *outro lado*, o ser impresso da impressão (Derrida, [1967] 2017, p. 77).

Denise Ferreira da Silva (2022) afirma que o que Jacques Derrida [1930-2004] fez foi propor a espacialidade do mundo da vida (a escritura, a diferença) como *lócus* da significação e subjetivização (e não a interioridade do Sujeito). "Derrida adiciona ao arsenal crítico uma ferramenta que rejeita este referente absoluto, isto é, o Eu transcendental, que precede e institui a significação" (Silva, 2022, p. 108). A ausência de significado transcendental, "possibilita o movimento da suplementaridade (*supplémentarité*), que é o movimento do jogo das substituições no campo da linguagem. [...] o sentido do ser ou da coisa em si representada não é referido fora do signo ou fora do jogo das substituições [...]" (Santiago, 1976, p. 88). Se o signo é suplemento, a escritura é o modo sensível de o signo aparecer em relação a coisa em si.

> A primeira impressão seria escritural ou tipográfica: é a inscrição [...] que deixa uma marca na superfície ou na espessura do suporte. [...]. Podemos pensar em arquivo sem fundamento, sem suporte, sem substância, sem subjetível? [...], não há limite para esta problemática da impressão, isto é, da inscrição que deixa uma marca no suporte. Este se transforma num lugar de consignação, de "inscrição" ou de "registro" [...] (Derrida, [1995] 2001, p. 41).

Para o filósofo, a escritura como inscrição, registro, se manifesta entre todos os povos do planeta, em todas as épocas e lugares. Não há um sentido, um significado que lhe seja prévio, soberano. Repito: "a exterioridade do significante é a exterioridade da escritura em geral e tentaremos mostrar [...] que não há signo linguístico antes da escritura" (Derrida, [1967] 2017, p. 17). E aqui chamo atenção para o conceito derridiano de *archi-violência*, ou violência sem origem da origem, de toda e qualquer escritura. Explico: uma vez que há inscrição, há necessariamente seleção de significados e, consequentemente, apagamento de outros sentidos possíveis na forma de censura ou exclusão. A escritura é sempre seletiva, finita, parcial; portanto, traz a marca originária da exclusão, do silenciamento, do não-dito.

> Derrida distingue três tipos diferentes de violência envolvidos nessa violência complexa sem origem da origem traçada pela escritura: uma primeira violência no próprio ato de nomear ou inscrever algo dentro de um sistema de diferenças, que expressa a violência de uma perda do próprio, de uma presença de si que nunca ocorreu realmente, ou seja, adiamento do rastro; depois, uma violência reparadora ou protetora, que proíbe a primeira e, portanto, a confirma, instituindo assim a lei

> moral; e uma terceira violência eventual, que pode ou não surgir, na forma de transgressão da lei[85] (Tello, 2018, p. 125, tradução minha).

Assim, não faço crítica à violência de uma maneira geral, apelando a uma não-violência genérica, o que só repete os discursos maniqueístas e universalistas da branquitude em defesa própria. A questão é a violência racial/colonial/capital/patriarcal que organiza o mundo em que vivo. Para que o mundo como o conhecemos hoje pudesse existir, milhares de outros tiveram que ser aniquilados ou engolfados. Os que sobreviveram e até hoje (re)existem dão testemunho dessa violência, a qual, em seu mais alto grau de predação planetária, ameaça a existência de nossa espécie (para usar termo científico criado pelo próprio colonizador). A urgência do fim desse mundo organizado por colonialidades é uma demanda pela vida, não apenas a vida dos considerados Outros, mas também a vida daquele que se identifica como Humano. Em que pese as pretensões separatistas e absolutistas deste último, o planeta em que vivemos é materialmente um só.

Faço então como indicado por Denise Ferreira da Silva (2019a), fico com o excesso e abraço a violência daquilo que na coisa, no objeto sem valor hegeliano, no Outro, no existente negro é "referente de outros desejos, outras figurações da existência, ou todos e outros possíveis modos de ser humano no mundo" (Silva, 2019a, p. 72). Noutras palavras, que a violência inerente à toda escritura seja produtora de mundos em que o horizonte de existência negra seja o da "vida-liberdade" (Evaristo, 2017, p. 25) e não o da morte.

Feito esse parêntesis, retorno à questão da violência geratriz do mundo antinegro. Comecei a escrita dessa cena pelo questionamento de Hortense Spillers ([1987] 2021) sobre se as inscrições (marcações, lacerações) na carne dos escravizados podiam ser simbolicamente substituídas, transferidas entre as gerações, mas sempre significando aqueles momentos iniciais. Esse questionamento não parte de uma verdade pré-estabelecida pelo Sujeito, mas de um momento que lhe é anterior e de um lugar que lhe é exterior: o momento da escritura realizada por um existente, na superfície, a pele da carne viva de um outro existente. Qual o significado dessa marcação em seu momento inicial?

A pergunta pelo significado revisita a violência originária da escritura. Exemplifico: na gramática do colonizador, a laceração na pele do escravizado significa que este lhe

[85] No original: "Derrida distingue tres violencias diferentes envueltas en esa compleja violencia sin origen del origen trazada por la escritura: una primera violencia en el hecho mismo de nombrar o inscribir algo dentro de un sistema de diferencias, que expresa la violencia de una pérdida de lo propio, de una presencia de sí que en realidad nunca ha tenido lugar, vale decir, diferimiento de la huella; luego, una violencia reparadora o protectora, que prohíbe la primera, y por tanto la confirma, instituyendo así la ley moral; y una tercera violencia eventual, que puede o no surgir, bajo la forma de transgresión de la ley".

pertence, é objeto de sua propriedade. Logo, aquele (o senhor de escravizados) pode fazer o que quiser com o corpo deste (o escravizado). Essa atribuição de sentidos exclui outras possíveis que poderiam ser feitas por quaisquer outros existentes humanos no planeta em qualquer época e lugar. Uma vez que o sentido foi selecionado, ele foi resguardado por um sistema de proibições para que não se entendesse e se nomeasse aquela inscrição diferentemente. A colonialidade do saber permeia esses dois modos de violência racial/colonial/capital/patriarcal originária.

No caso em questão, a existente negra foi inscrita como um corpo negro dissimulado, *uma escrava*, na gramática moderno/colonial da época. O livro-razão do navio negreiro foi um dos primeiros sistemas de proibição, ou simplesmente, arquivo. Em resposta a Spillers ([1987] 2021), não só a inscrição na pele tem se repetido ao longo do tempo cronológico, encontrando a cada época e lugar suas substituições simbólicas, como apresento nas cenas do capítulo 2, mas também "o livro-razão que nos torna ilegíveis como humanos retorna e se repete, assim com o navio" (Sharpe, 2023, p. 92). Para romper com esse padrão temporal (Silva, 2019) de violência moderno/colonial, uma terceira violência se faz necessária: aquela que implica transgredir a gramática moderno/colonial e os saberes que lhe sustentam.

Assim, a marca na pele da existente negra raptada é índice. (1) De um encontro entre diferentes mediado pelo toque violento de uma das partes. (2) Do processo de produção de ao menos dois corpos, os protagonistas da cena da *Figura 1*: o corpo dissimulado da escravizada e o corpo do colonizador. (3) Como já apresentado, do início da narrativa do Humano. (4) De uma relação de violência racial/colonial/capital/patriarcal em que um dos existentes é dissimulado – significado e nomeado – como mercadoria.

Noutras palavras, a escravidão estabelece uma relação de propriedade: "o escravo é objetificado de tal forma que se torna legalmente um objeto (uma mercadoria) para ser usado e trocado" [86] (Racked & Dispatched, 2017, p. 8, tradução minha). Na fase hegemônica mercantil do capital, os escravizados eram considerados pelos colonizadores como objetos, bens físicos, pertencentes ao patrimônio do colonizador, o senhor. Denise Ferreira da Silva (2019a) afirma que o trabalho do escravizado sequer entrava no cômputo do valor da mercadoria, já que anacronicamente considerado como um momento de acumulação primitiva do capital, portanto, anterior ao capital em si, o que apenas evidencia a obliteração da

[86] No original: "the slave is objectified in such way that they are legally made an object (a commodity) to be used and exchanged".

existência negra pela lógica anacrônica e hierárquica da temporalidade linear do pensamento ocidental.

A fungibilidade universal, característica do sistema de representação formal e generalista moderno/colonial, também característica do capital, origina-se pelo/no corpo dissimulado do escravizado, suportado pela carne negra. Como *commodity*, o existente negro sequestrado está politicamente morto (Moten, 2021, p. 135) para aquela sociedade colonial, do outro lado do Atlântico, à qual chegou.

> O escravo, como objeto, está socialmente morto, o que significa que ele está: 1) aberto à violência gratuita, em oposição à violência condicionada a alguma transgressão ou crime; 2) alienado por nascimento, seus laços de nascimento não reconhecidos e estruturas familiares desfeitas intencionalmente; e 3) geralmente desonrado, ou desonrado antes de qualquer pensamento ou ação ser considerado[87] (Racked & Dispatched, 2017, p. 8, tradução minha).

Fred Moten (2021) propõe uma correção ao conceito de *morte social* de Orlando Patterson (2008) – trabalhado por Racked & Dispatched (2017) na citação acima – ao considerar que "a morte social não é imposta a pretitude desde ou pelo posicionamento ou posicionalidade do político; antes, ela é o campo do político, do qual a pretitude está relegada à massa ou mancha supostamente indiferenciada do social [...]" (Moten, 2021, p. 136). Esta é uma correção com a qual estou de acordo por considerar a sociedade civil nos termos do regime racial estético.

Se o escravizado não é reconhecido em sua humanidade plena, tampouco o é na condição de sujeito civil. Como mencionado, não há relação de alteridade (Fanon, [1952] 2008). A "inclusão na humanidade, sendo baseada no reconhecimento social, volição, condição de sujeito e a valorização da vida"[88] (Racked & Dispatched, 2017, p. 8, tradução minha) não se aplicava a objetos. A objetificação do escravizado, diferentemente daquela do oprimido, não se limita à sua força de trabalho, se estende para toda sua vida. Isto é, a pessoa escravizada era expropriada de seu modo de existir no planeta.

> [...] era a vida do escravizado, e restrições à capacidade de o senhor destruir arbitrariamente seu escravo não enfraqueciam seu direito sobre essa vida. Como o escravo não tinha uma existência socialmente reconhecida, fora do domínio do senhor, ele se tornava uma não-pessoa (Patterson, 2008, p. 24).

---

[87] No original: "the slave, as an object, is socially dead, which means they are: 1) open to gratuitous violence, as opposed to violence contingent upon some transgression or crime; 2) natally alienated, their ties of birth not recognized and familial structures intentionally broken apart; and 3) generally dishonored, or disgraced before any thought or action is considered".

[88] No original: "[...] inclusion in humanity being predicated on social recognition, volition, subjecthood, and the valuation of life".

O evento da não-emancipação, a abolição da escravatura no Brasil, não significou a liberdade e o reconhecimento político da humanidade do ex-escravizado. Em resposta ao questionamento de Spillers, de fato, o que houve foi a reorganização dos modos de dominação colonial: "o ex-escravo tornou-se o 'sujeito' negro racializado, cuja posição foi marcada epidermicamente"[89] (Racked & Dispatched, 2017, p. 8, tradução minha). Denise Ferreira da Silva (2007, 2019a, 2022) fornece resposta semelhante com o conceito do racial, a categoria analítica de raça, desenvolvido entre os sécs. XVIII e XIX pelos estudiosos da Ciência do Homem na Europa, a partir dos princípios kantianos e hegelianos que organizam o modo de pensar ocidental, subsidiados pela narrativa civilizacional da Estética.

Segundo Silva (2007, 2019a, 2022), o racial produziu uma das principais ferramentas de manutenção da dominação moderna/colonial ainda em uso: a diferença racial. Esta possui a função de "transubstancializar os efeitos de mecanismos coloniais de expropriação em defeitos naturais (intelectuais e morais) que são sinalizados por diferenças físicas, práticas, instituições, etc." (Silva, 2019a, p. 35). Seja como diferença biológica, seja como diferença cultural, a racialidade repete aqueles momentos coloniais iniciais de inscrição da diferença humana como corpo negro dissimulado; passível de ser escravizado porque sem religião, ou pagão, e, depois, sem razão ou de razão inferior. Desse modo, no Brasil, por exemplo, "o comportamento patológico é frequentemente apresentado como 'autenticamente' negro" (Gordon, [1952] 2008, p. 15).

A diferença racial, portanto, oblitera a expropriação/exploração capitalista/colonial, de ontem e de hoje. E, além disso, faz com que os efeitos dessas relações, notadamente aqueles que caracterizam a morte social, sejam compreendidos como defeitos naturais das pessoas não-brancas subjugadas. Com isso, o roteiro de violência total racial/colonial/capital/patriarcal segue sendo reencenado (Taylor, 2013) em escala planetária, sem que a (re)produção de corpos dissimulados, destinados à morte social, seja amplamente reconhecida ou se tenha tornado eticamente inaceitável.

Assim, no palco da vida, sejam quais forem as justificativas fabricadas pela analítica da racialidade, o fato é que o capital continua a, predatoriamente, extrair valor da terra e da carne dos considerados Outros. Em que pese o sistema jurídico brasileiro atual já não mais permitir a expropriação da vida, continua a possibilitar a exploração pelo trabalho[90]. Por

[89] No original: "the former slave became the racialized Black 'subject', whose position was marked epidermally".
[90] O que não impede que muitos capitalistas explorem os trabalhadores num grau que se assemelhe expropriação da vida na escravidão.

exemplo, o processo de assimilação dos povos indígenas conduzido pelo Estado brasileiro nas primeiras décadas do século XX tinha por objetivo: (1) a tomada de posse das terras dos povos nativos e sua transformação em propriedade pública e, posteriormente, privada; e (2) a conversão dos indígenas em *trabalhadores*[91] do país. A propriedade, segundo Silva (2018, p. 410) é "a relação jurídico-econômica que une (pelo quadril compartilhado[92]) Estado e capital". Segundo a filósofa, a força ética da propriedade é aquela que vem desde a escravidão autorizando o roubo das terras e a violência contra a carne dos nativos e dos sequestrados de África. Ser Humano, na lógica moderna/colonial, é ser proprietário.

> A perda que marca a posse e, de maneira mais específica, a posse da propriedade privada – a perda da partilha e da terra e a consequente manufatura do mundo – é simultaneamente a apreensão equivocada que toma o que é privatizado como vazio a ser preenchido pela posse, pelas propriedades, pelas propriedades ali alocadas. [...] O espaço surge como a delimitação do que é meu, e o tempo é inaugurado no roubo e na imposição quando algo passa a ser meu (Moten; Harney, 2023, p. 37).

A violência racial, portanto, protege a propriedade. Daí as justificativas para violências raciais sempre caírem em lugares como preconceito, choque de culturas, civilizações, caça a estrangeiros, etc. Raramente aparece nos relatos o modo de existência desenvolvido pelos colonizadores e seus descendentes para a extração de valor de forma predatória e imposto por todo o planeta aos existentes não-brancos com o uso de violência total, física, psíquica e simbólica. Essa é uma das principais funções do racial: esconder o emaranhamento entre o colonial e o capital.

No caso brasileiro, por exemplo, as terras indígenas não são de propriedade dos povos indígenas, mas consideradas como patrimônio da União. São, portanto, apenas bens públicos de uso especial, isto é, não podem ser usadas por outras pessoas que não sejam os povos indígenas, tampouco podem ser por eles alienadas, comercializadas, etc.; os indígenas detêm a posse e o uso exclusivo do solo. O garimpo ilegal, que, nos últimos quatro anos do governo Bolsonaro, à revelia do texto constitucional[93], foi promovido nas terras indígenas, em especial no Norte do país, com o apoio de instituições do Estado, é exemplar da materialização do desejo colonial/capital predatório e violento do par Estado-capital.

Com isso, passo a afirmar que a marca na pele da escravizada é também registro da força ética da propriedade. Se naqueles momentos iniciais da colonização, o argumento que

---

[91] Eufemismo para o termo oprimido, cidadãos de segunda classe.
[92] Porque fruto de um mesmo desejo destrutivo.
[93] O artigo 231 § 1º da Constituição Federal de 1988 diz que: "São terras tradicionalmente ocupadas pelos índios as por eles habitadas em caráter permanente, as utilizadas para suas atividades produtivas, as imprescindíveis à preservação dos recursos ambientais necessários a seu bem-estar e as necessárias a sua reprodução física e cultural, segundo seus usos, costumes e tradições" (Brasil, 1988).

ocluía essa ética e justificava a marca era de cunho religioso, com a secularização promovida no âmbito do desenvolvimento das ciências ocidentais, o argumento passa a ser racial, especificamente a diferença racial (intelectual e moral) biológica e/ou cultural. Existe, portanto, uma implicabilidade entre o racial, o capital e o colonial. O racial faz parte da composição do capital. Um não existe sem o outro.

> Historicamente, pelo menos nas colônias de povoamento ou nos estados esclavagistas, o racismo sempre serviu de subsídio ao capital. Ontem, era esta a sua função. Classe e raça eram mutuamente constituídas. De um modo geral, pertencia-se a uma determinada classe de acordo com sua raça e, em contrapartida, a pertença a uma raça determinava as possibilidades de mobilidade social e o acesso a um estatuto particular. A luta de classes era inseparável da luta de raças [...] (Mbembe, 2017, p. 238).

O argumento de Achille Mbembe (2017) – assim como o de Denise Ferreira da Silva (2018, 2019), ou até mesmo o que desenvolvo aqui – só faz sentido quando pensado fora do regime de significação do colonizador. Qual a mobilidade sociopolítica de uma pessoa escravizada dentro da sociedade colonial? E com a abolição da escravatura, qual passou a ser a sua mobilidade? A raça "permitia naturalizar diferenças sociais e encerrar pessoas indesejadas em formatações das quais eram impedidas, por lei ou à força, de sair" (Mbembe, 2017, p. 238) e, acrescento, continua a permitir.

A leitura que faço da inscrição na pele da escravizada é apenas uma possível, é uma escolha. Eu escolho me posicionar lado-a-lado da escravizada e contra a gramática do colonizador, a qual insiste em afirmar a *legalidade* da inscrição daquela existente como sua propriedade *naquela época*. Como se naquela época houvesse apenas uma única possibilidade de escolha, um único modo de existir, uma única regra de ação, a dele, colonizador, a ética da propriedade.

As narrativas históricas sobre épocas passadas em geral obedecem ao regime de significação do colonizador – a sua gramática homogeneizadora do tempo como palco de seus feitos. O colonizador, seja em relatos positivos ou negativos sobre sua atuação, é sempre inscrito como vencedor. Nessa forma de escrita, os colonizados sempre perdem. Em resumo, trata-se de um pensamento dicotômico que divide as gentes entre vencedoras e vencidas, repetindo o relato darwiniano da luta pela vida: uma dialética letal para os não-brancos[94]. Essa história única (Adichie, 2019), incessantemente repetida, é apenas mais uma manifestação da monocultura cognitiva ocidental.

[94] Questão abordada no próximo capítulo.

> É assim que se cria uma história única: mostre um povo como uma coisa, uma coisa só, sem parar, e é isso que esse povo se torna. [...] O poder é a habilidade de não só contar a história de outra pessoa, mas de fazer que ela seja sua história definitiva. [...] Todas essas histórias me fazem quem eu sou. Mas insistir só nas histórias negativas é simplificar minha experiência e não olhar para as muitas histórias que me formaram. A história única cria estereótipos, e o problema dos estereótipos não é que sejam mentira, mas que são incompletos. Eles fazem com que uma história se torne a única história (Adichie, 2019, p. 22, 23, 26).

Para me contrapor a essa repetição narrativa redutora, volto à cena da inscrição e observo seus protagonistas, para além/aquém da regra da hierarquia temporal darwiniana, da lei do mais forte e da força ética da propriedade que lhe subjaz. Não se trata, portanto, de reduzir a cena da *Figura 1* à narrativa histórica da linha de força vencedora – o que oclui os demais participantes e seus desejos por futuros divergentes –, mas de recuperar o momento ético-político em suas infinitas possibilidades (Azoulay, 2021, 2024), antes do signo (Derrida, [1967] 2017). Ou seja, trata-se de recuperar o momento heterogêneo em que pessoas exerceram escolhas a partir de seus desejos e de diversas condições passadas e presentes que, simultaneamente, orientam e condicionam suas decisões. Trata-se de recuperar as *composições temporais* (Silva, 2018, 2019b, 2020) daquele *agora* (Martins, 2021).

Na observação da cena da *Figura 1*, pautada na inscrição em uma superfície, e não no poder autoritário do colonizador de impor sua verdade como única, posso notar quem tem mais ou menos poder de ação. Posso notar a força ética da propriedade atuando na transformação de uma existência negra em *commodity*, mas não só isso. Cada uma das pessoas na cena carrega em si os modos de existir e de conhecer de suas coletividades, modos de se relacionar com os demais existentes, projetos de futuro, desejos, experiências, tecnologias, modos de fazer, etc. Isso implica: (1) múltiplas possibilidades interpretativas e narrativas sobre *aquele agora*, inclusive, naquele mesmo momento; (2) o reconhecimento de todo *agora* (Martins, 2021) como prenhe de temporalidades; (3) muitos desejos divergentes de futuro envolvidos; e (4) o entendimento da *história única* como *uma história*.

Retomar os futuros que poderiam ter acontecido, mas que não se concretizaram é, mais uma vez, operar na gramática do subjuntivo, do que mobiliza nossa capacidade de criação de existência; é imaginar em desobediência ao determinismo temporal da sequencialidade. A inscrição na pele da existente negra poderia não ter sido feita, ela poderia não ter sido escravizada. Imaginemos que ela se suicidou na travessia, como tantas outras, ou que ela conseguiu fugir de seus captores em África, ou que conseguiu fugir ao chegar no porto, ou que a pessoa que a compraria desistiu, ou comprou apenas para lhe soltar e assegurar-lhe a vida numa ambiência de morte. O que mais poderia ter acontecido? O que mais somos capazes de imaginar? Ainda somos capazes de imaginar? Ou estamos tão

acostumados ao cárcere que sequer notamos que as paredes do cativeiro ontoepistemológico já não se sustentam de pé? Nesse capítulo, procurei expor parcialmente o cativeiro em que fui educada a pensar e atuar contra a minha existência como mulher negra no Brasil. O que fiz foi descrever e refletir sobre algumas de suas paredes enquanto caminhava prestando atenção às rachaduras.

2 CENAS DE CAPTURA

> *O campo fenomenal de um mundo arquivado assemelha-se a uma peça de teatro em que, embora o inesperado possa sempre ocorrer, os papéis já foram atribuídos, os limites entre o dentro e fora são predeterminados e o fluxo temporal e a duração também estão sob controle. As pessoas que insistem em abandonar as posições a elas atribuídas para tentar agir de algum outro lugar são frequentemente deslocadas, confinadas ao arquivo ou à prisão (ou ambos), e esse deslocamento é apresentado como veredicto da seleção natural* (Azoulay, 2024, p. 112).

O palco está pronto. Nem Deus, nem razão universal, Espírito são anteriores ou dirigem o que aqui acontece de alhures. O homem-cis-branco, essa matéria feita de carne, sangue e ossos que convido para atuar não representa nenhuma figura transcendental ausente. Estou diante de uma cena da vida. Pessoas diferentes se autoapresentam, se relacionam entre si. Observar a cena me implica, não há separação entre o palco e a plateia. Estou atuando. A cena da vida é peça de diferença[95]. Qual o destino dessa peça? A normalidade de um futuro regido pelo texto atribuído a Deus ou à razão universal? Ou o perigo de um futuro incerto? A monstruosidade do desconhecido assombra quem se acostumou ao cativeiro.

> No interior da clausura, por um movimento oblíquo e sempre perigoso, que corre permanentemente o risco de recair aquém daquilo que ele descontrói, é preciso cercar os conceitos críticos por um discurso prudente e minucioso, marcar as condições, o meio e os limites da eficácia de tais conceitos, designar rigorosamente a sua pertença à máquina que eles permitem desconstituir; e, simultaneamente, a brecha por onde se deixa entrever, ainda inomeável, o brilho do além-clausura (Derrida, [1967] 2017, p. 16-17).

Minha atuação: apresentar operações da fotografia e do arquivo, ou do arquivo fotográfico. Para Anna Maria Guasch (2011, p. 28, tradução minha), "a câmera fotográfica pode ser considerada, portanto, uma 'máquina de arquivo' e seu produto [...] como objeto ou registro arquivístico, documento e testemunho da existência de um fato e, em definitivo, como uma persistência do que foi visto". Concordo com a professora, a inextricabilidade entre arquivo e fotografia no mundo antinegro é tamanha que abordar o funcionamento de um é abordar o do outro, ambos são máquinas de captura do mundo antinegro. Sendo assim, descrevo cenas que seguem como quem, com isso, cava um buraco entre os tijolos das paredes do cativeiro ontoepistemológico. Se ajudará outros cativos a fugir, não o sei; certo, só a captura. Mas, já que o fracasso é a condição ontoepistemológica fornecida pelo cativeiro como destino do preso, só resta realizar o risco do pensamento.

[95] Em que pese a proposição dos tradutores de Gramatologia ([1967] 2017) – Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro – da grafia em português "diferência" para a ideia de diferença como origem, eu opto por continuar a usar o termo "diferença", seguindo autores como Denise Ferreira da Silva (2019a) e Édouard Glissant ([1990] 2021).

Todas as cenas apresentadas estão incompletas, não se pretende aqui narrar a *história universal* da captura ontoepistemológica feita pelos arquivos fotográficos do mundo antinegro: "um regime baseado na atribuição de papéis e lugares diferenciais para massas de gente que supostamente deveriam ser todas mantidas no 'lugar certo'" (Azoulay, 2024, p. 68). Adianto que cada cena se abre para inúmeras outras continuações e repetições (im)possíveis. A violência da escolha, do corte, faz parte de toda composição.

Minha intenção é exibir fragmentos materiais-discursivos – desenhos, pinturas, fotografias, imagens digitais, relatórios, leis, textos científicos e matérias de jornais – que fui coletando ao longo da pesquisa e que repetitivamente dão a ver as capturas ontoepistemológicas e o posicionamento dos corpos negros dissimulados nas gavetas dos arquivos do mundo antinegro. Descrevo a coleta: em que arquivos encontrei esses materiais, como foi o acesso, facilidades ou dificuldades encontradas. Gradualmente, vou costurando analiticamente a trama de violência racial/patriarcal/colonial/capital em que se emaranham a fotografia e o arquivo na (re)produção do mundo como o conhecemos.

> A questão de porquê uma fotografia foi feita envolve entender as relações sociais, culturais e históricas figuradas na imagem, assim como um grande conjunto de relações fora e além do enquadramento – relações que devemos pensar como a vida social da foto. A vida social da foto inclui as intenções tanto dos modelos quanto dos fotógrafos, refletidas em suas decisões de tirar um determinado tipo de foto. Também envolve refletir historicamente sobre o que essas imagens dizem sobre quem esses indivíduos aspiravam ser; como eles queriam ser vistos; o que buscavam representar e articular através delas; e o que eles tentaram ou pretendiam projetar e retratar[96] (Campt, 2012, p. 6, tradução minha).

Por que essa foto, pintura, desenho, imagem digital foram feitos? Amplio o questionamento de Tina Campt (2012) que me serve de guia para a produção do contexto de cada imagem coletada. Com isso espero entender como essas imagens contribuíram e/ou contribuem para a (re)produção de corpos negros dissimulados e, logo, do mundo antinegro. Da fotografia como máquina de arquivo às fotos como material de arquivo, me interessa a pedagogia visual racial/patriarcal/colonial/capital que vem nos ensinando a como nos relacionarmos entre nós e, em particular, com os existentes negros no Brasil.

[96] No original: "The question of why a photograph was made involves understanding the social, cultural, and historical relationships figured in the image, as well as a larger set of relationships outside and beyond the frame—relationships we might think of as the social life of the photo. The social life of the photo includes the intentions of both sitters and photographers as reflected in their decisions to take particular kinds of pictures. It also involves reflecting historically on what those images say about who these individuals aspired to be; how they wanted to be seen; what they sought to represent and articulate through them; and what they attempted or intended to project and portray".

Em cada uma das cenas apresentadas, mostro a necessidade de o colonizador invadir a terra e a carne dos Outros, com foco na negra. Esse toque violento e não consentido na carne negra é fundante das concepções moderno/coloniais do Sujeito, aquele que é proprietário de si mesmo, autodeterminado, um indivíduo plenamente separado dos demais, fechado e completo em sua interioridade; bem como os demais, os Outros, como sendo bens-móveis, propriedade, afetáveis, determinados em sua exterioridade, patológicos, etc. Antecipo que nas imagens de corpos negros dissimulados apresentadas a seguir, é possível ver como "o registro visual se torna inseparável das operações do toque"[97] (Bradley, 2023, p. 139, tradução minha).

Foco nos eventos do século XIX, porque mostram os primeiros usos da fotografia como arma de captura moderna/colonial. O toque fotográfico muitas vezes prefigurando o toque físico, a invasão do mundo e da carne alheia. O que vem depois, sem clímax narrativo, é atualização que repete os momentos de significação iniciais. Todas as cenas montadas são ficções científicas estéticas. Não porque sejam falsas, mas porque materializam o imaginário hegemônico do mundo antinegro por meio dos seus saberes e com o uso de tecnologias de produção de imagens de base ou efeito fotográfico. Eu começo e termino pelo começo; que a redundância torne possível observar os padrões repetidos ao longo do tempo cronológico, é o que intento.

2.1 PARA O SEU PRÓPRIO BEM

> [O colonialismo] criou um sistema de produção de imagens que manteve e disseminou suas ideologias desumanizantes [...]. Afirmo que é somente dentro da localização política e cultural de uma fotografia que podemos descobrir a colonialidade em ação nela, e somente então, por meio da compreensão disso, podemos iniciar um processo de investigação sobre a natureza de sua codificação cultural colonial[98] (Sealy, 2019, p. 1-2, tradução minha).

Começo esse capítulo pela fotografia. Ou melhor, pelo modo como surge implicada no desejo do Sujeito, o colonizador, de tomar posse e destruir o mundo dos Outros. Movimento de dominação que muitas vezes resultou na combinação paradoxal de matar os vivos e salvar seus objetos como *bens da humanidade*. A fotografia está implicada nesse desejo destrutivo. "Fotografar é apropriar-se da coisa fotografada. [...] Imagens fotografadas não parecem manifestações a respeito do mundo, mas sim pedaços dele, miniaturas da realidade que

[97] No original: "[...] the register of the visual becomes inseparable from operations of touch".
[98] No original: "It created a system of image production that maintained and disseminated its dehumanising ideologies […]. I maintain that it is only within the political and cultural location of a photograph that we can discover the coloniality at work within it, and only then, through understanding this, can a process of enquiry begin into the nature of its colonial cultural coding".

qualquer um pode fazer ou adquirir" (Sontag, 2004, p. 14). Essas miniaturas passarão a representar[99] – como "substituição do real pelo seu duplo" (Bazin, 1993, p. 4) – os mundos de existência da vida que serão destruídos no movimento colonizador.

No século XIX, era muito comum nas sociedades ocidentais, ocidentalizadas e nas ainda sob o colonialismo, entre cidadãos e homens da ciência, a coleção tanto de objetos vindos dos muitos mundos destruídos, quanto de fotografias feitas desses mundos em seus últimos momentos de vida. Fotógrafos viajantes, em sua maioria europeus, participantes de expedições militares ou científicas, como taxidermistas macabros, empalhavam mundos vivos para o fetichismo dos colecionadores. Estes se tornavam proprietários daqueles pequenos mundos em miniatura.

Exemplo disso são os inúmeros livros de fotografia de monumentos arquitetônicos, objetos e paisagens dos lugares em vias de dominação colonial ou já dominados. *Égypte, Nubie, Palestine et Syrie* (1852) é um livro produzido pelo escritor e fotógrafo Maxime Du Camp [1822-1894], com inúmeros exemplares desses tipos de imagens, todas feitas durante uma missão arqueológica do Ministério Francês da Educação.

O livro exemplifica bem o papel da fotografia em tornar o Egito simbolicamente colecionável, um pouco antes do colonialismo britânico se instalar no território[100]. O tornar visível fotograficamente, mostrar e colecionar é tão violento quanto o toque dos colonizadores ao invadir e se apropriar do que é alheio (terras, objetos e corpos). Pode-se argumentar que, entre os colonizadores, o sentido da visão prefigura o do toque violento, mas prefiro argumentar sobre sua inextricabilidade.

> Quando a fotografia surgiu, ela não interrompeu esse processo de pilhagem que tornou os outros e seus mundos disponíveis para alguns, mas, ao contrário, acelerou-o e forneceu mais oportunidades para que ele prosseguisse. Nesse sentido, o obturador da câmera desenvolveu-se como uma tecnologia imperial (Azoulay, 2024, p. 22).

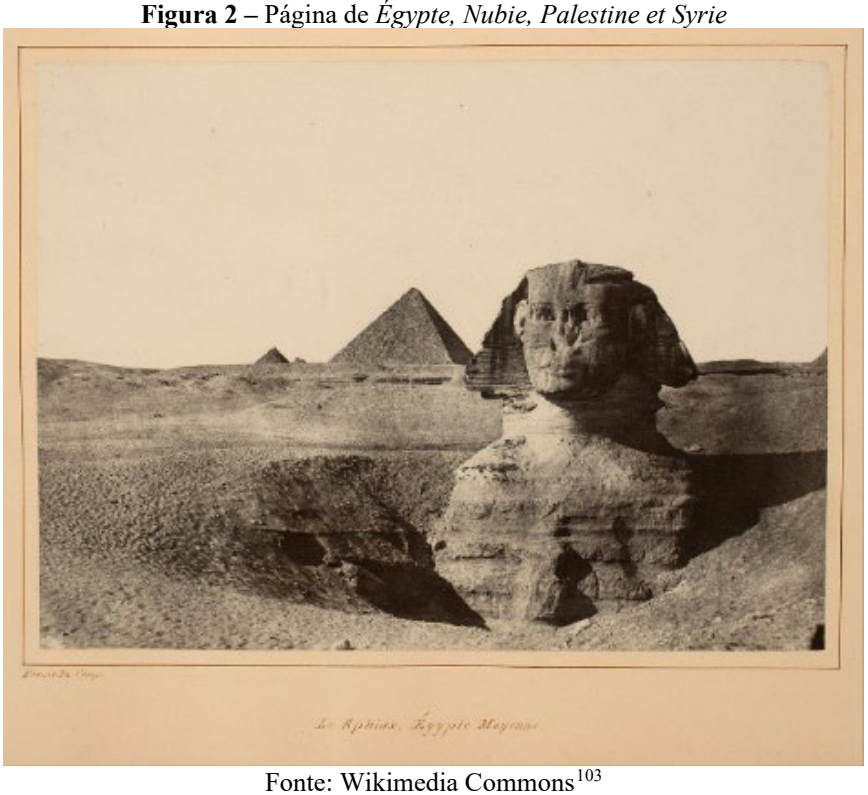
A pilhagem de objetos do povo do Egito data de um pouco antes da tomada de posse fotográfica. Em 1799, com a breve invasão de Napoleão Bonaparte, muitos objetos foram saqueados e hoje encontram-se espalhados em grandes instituições museais ocidentais. A exemplo da *Pedra da Roseta*[101], que faz parte da coleção do *Museu Britânico* em Londres. Em 1827, pouco antes da primeira captura fotográfica, o *Museu do Louvre* criava o seu

[99] Representação como movimento de deslocamento e substituição.
[100] O Egito foi ocupado militarmente por tropas britânicas em 1882, tornando-se protetorado britânico até 1922. Antes disso, estava sob dominação otomana.
[101] Mais informações em: https://sketchfab.com/britishmuseum.

Departamento de Antiguidades Egípcias; enquanto a Egiptologia (estudo da cultura egípcia) era criada como um ramo da Arqueologia no *Collège de France*, para o arqueólogo e decifrador de hieróglifos Jean-François Champollion [1790-1832]. Em resumo:

> Uma série de empreendimentos imperiais organizados para saquear as culturas locais em nome de sua salvação universal começou com a expedição de Napoleão ao Egito de 1798 a 1801, que legitimou a invasão, por acadêmicos e soldados, de um lugar cujas nuances sociais, culturais e tecidos religiosos foram destruídos sob o pretexto de preservar seus artefatos[102] (Azoulay, 2019, p. 93. tradução minha).

Figura 2 – Página de *Égypte, Nubie, Palestine et Syrie*



Fonte: Wikimedia Commons[103]

Ou seja, a visibilidade fotográfica do Egito, no século XIX, não tinha por finalidade a emancipação política de seu povo (que da dominação otomana passou à britânica). O Egito foi, a um só tempo, objeto de estudo científico e de conquista imperialista por países europeus. O interesse colonial/capital estava implicado no científico, na medida em que um financiava e o outro oferecia a justificativa racional e moral necessária à violência colonial. A fotografia, como ferramenta estética de dominação moderna/colonial, contribuiu para naturalizar e legitimar a posse do mundo dos outros. Fez isso por meio de uma pedagogia

[102] No original: "A string of organized imperial enterprises to plunder local cultures in the name of their universal salvation started with Napoleon's expedition to Egypt from 1798 to 1801, which legitimated the invasion, by scholars and soldiers alike, of a place whose most nuanced social, cultural, and religious fabrics were destroyed under the guise of preserving its artifacts".

[103] Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Maxime_Du_Camp_-_Le_Sphinx,_Egypt_Moyenne_-_Google_Art_Project.jpg?uselang=fr.

visual que ensinava, principalmente, aos habitantes da Europa (onde as fotografias circulavam, em sua maioria) a ver o Egito como uma terra a ser conquistada, explorada e, eventualmente, destruída, para o seu próprio bem.

Esse relato que fiz sobre as fotografias do Egito e sobre sua colonização contextualizam meu encontro com uma fotografia muito específica: a da viagem de Dom Pedro II e sua comitiva àquele país. O imperador voltou de lá com muitas fotografias e artefatos materiais. Parte dos objetos históricos *salvos* pelo viajante brasileiro ficaram sob guarda do Museu Nacional, desde 1889 até sua destruição no incêndio de 2 de setembro de 2018[104]. Já as fotografias foram arquivadas na Biblioteca Nacional, expostas pela primeira vez em 2003 e pela segunda vez em 2018[105]. Algumas podem ser encontradas no álbum fotográfico *Basse Egypte*[106], produzido por J. Pascoal Sébah na década de 1870, para o Imperador do Brasil.

Meu acesso a essa imagem de Dom Pedro II e ao álbum que lhe serve de domicílio se deu por meio das redes de internet. A digitalização do livro e apresentação da exposição on-line pelo site da Biblioteca, sem restrição de visibilidade, tornaram possível o encontro e a coleta da imagem. De modo que consigo analisar apenas a materialidade do visual, as imagens, e não o aspecto físico do álbum ou das fotos. Isso é algo que se repete ao longo deste capítulo, dado que a pesquisa se deu quase que em sua totalidade durante o período pandêmico, impossibilitando o acesso presencial às instituições arquivísticas. Tanto o álbum, quanto o livro de Maxime Du Camp me eram conhecidos desde a pesquisa acadêmica de mestrado sobre livros de fotografia. Contudo, foi somente nesta pesquisa atual que parei para refletir sobre suas imagens levando em consideração o contexto colonial daqueles eventos fotográficos.

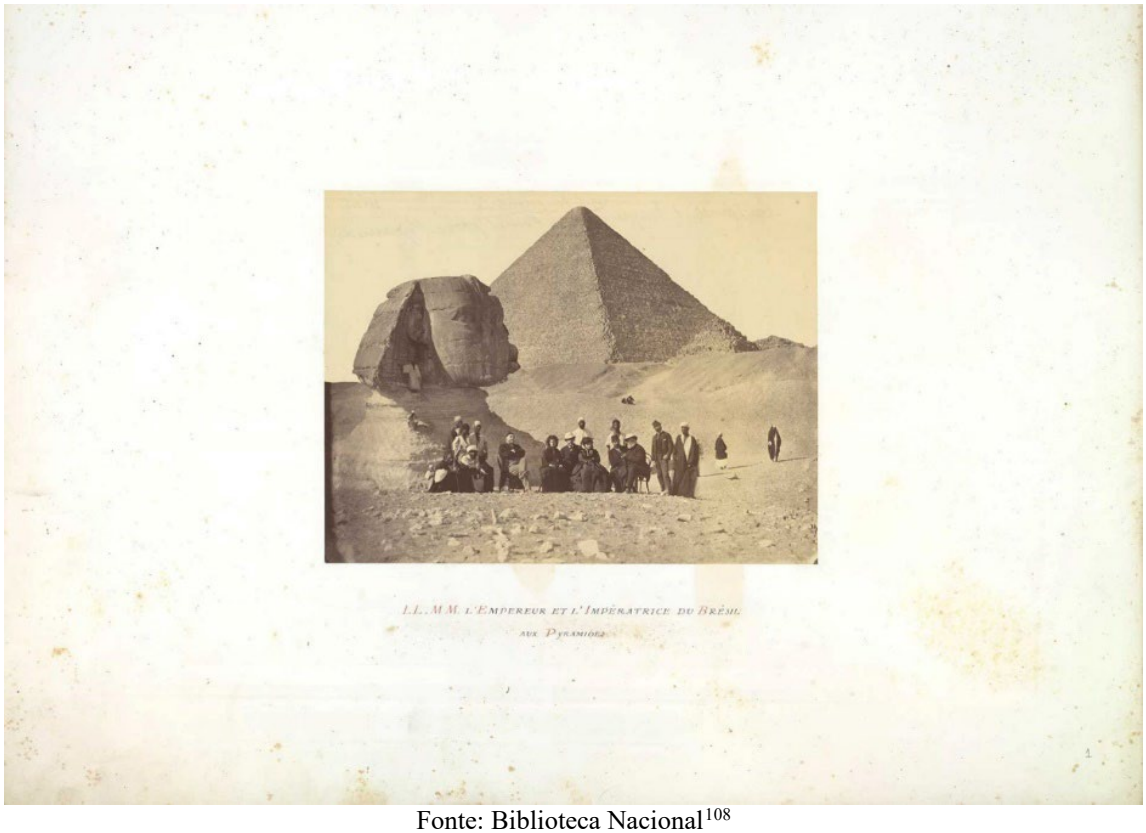
De volta à análise, Ariella Aïsha Azoulay (2019, 2024) alega que a fotografia realiza a mesma lógica da pilhagem de objetos culturais ao antecipar a extinção de pessoas e seus territórios de existência, resgatando-os, visual e simbolicamente, como mundos passados dignos de coleção. Ou, como dito por Diana Taylor (2013, p. 77) "a 'preservação' servia como um chamado para o apagamento".

> A arte e suas instituições são inseparáveis dos regimes políticos diferenciais, que são constituídos pela transformação da violência exterminatória em fatos empíricos a

[104] Mais informações em: https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/2018/09/02/incendio-atinge-a-quinta-da-boa-vista-rio.ghtml
[105] Disponível em: https://bndigital.bn.gov.br/exposicoes/uma-viagem-ao-mundo-antigo-egito-e-pompeia-nas-fotografias-da-colecao-d-thereza-christina-maria/apresentacao/.
[106] Disponível em: http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon326231/icon326231.htm.

> serem classificados, documentados, arquivados e exibidos. [...] A empreitada imperialista de pilhagem transformou a riqueza cultural e material de outros em objetos de arte, que uma vez apropriados, perderam sua alteridade fundamental e foram forçados a se tornarem comensuráveis com outros objetos em um terreno comum (falsamente) neutro[107] (Azoulay, 2019, p. 94-95, tradução minha).

Figura 3 – D. Pedro II, D. Teresa Cristina Maria e comitiva junto às pirâmides (1871)



Fonte: Biblioteca Nacional[108]

A coleção colonial, portanto, é uma modalidade de apropriação cultural, ou seja, é "um mecanismo de opressão por meio do qual um grupo dominante se apodera de uma cultura inferiorizada, esvaziando de significados suas produções, costumes, tradições e demais elementos" (William, 2019, p. 29). A empreitada imperialista, ao mesmo tempo em que se apropria, fixa os objetos e artefatos culturais pilhados como pertencentes ao passado. A consideração anacrônica dos territórios e povos (contemporâneos aos colonizadores) como pertencentes ao passado (selvagens, primitivos), como já mencionado, é inerente ao regime racial estético.

O mundo dos Outros, portanto, é deslocado espacial (objetos e artefatos pilhados, pessoas sequestradas) e temporalmente (pertencentes ao passado do Homem). Esse

[107] No original: "Art and its institutions are inseparable from differential political regimes, which are constituted to be classified, documented, archived, and displayed. [...] The imperialist enterprise of looting transformed the cultural and material wealth of others into objects that, once appropriated, lost their fundamental alterity and were forced to become commensurable with other objects in a (falsely) neutral common ground".
[108] Disponível em: http://acervo.bndigital.bn.br/sophia/index.html.

deslocamento se repete simbolicamente por meio da produção de fotografias: povos e territórios são resgatados figurativamente como matéria do passado, dignos de estudo científico e preservação arquivística, para que possamos *saber como o mundo foi um dia*. Esse tipo de *preservação* fotográfica ainda informa o imaginário de muitos fotógrafos contemporâneos, guiando suas (po)éticas. *Gênesis* (2013), de Sebastião Salgado, por exemplo, é um livro que expressa esse mesmo desejo de antecipação como *salvação*:

> Meu objetivo era o de retratar esses povos[109] o mais próximo possível do seu estilo de vida ancestral. [...] eu queria mostrar os trajes cerimoniais e os costumes tribais de que eles mais se orgulham e de que, dentro de algumas décadas, poderão restar as fotografias. *Cedo ou tarde o mundo moderno irá atingi-los – ou serão eles que irão procurá-lo*. Eu quis captar um mundo que está desaparecendo, uma parte da humanidade que está prestes a acabar, mas que, no entanto, ainda vive, de muitas maneiras, em harmonia com a natureza (Salgado, 2013, p. 6-8, grifo meu).

Será mesmo que o destino do Outro é ser engolfado pelo Sujeito? Essa história única, esse discurso antecipatório, desse futuro determinado como assimilação ou aniquilação vem sendo contada pelos colonizadores e seus descendentes desde os primórdios da colonização. É um tipo de discurso que, "profetizando o futuro, não somente anunciava o que ia se passar, mas contribuía para a sua realização, provocava a adesão dos homens e se tramava assim o destino" (Foucault, 2014, p.14). Em resumo, como afirma bell hooks (2019, p. 267), "a noção de 'objetividade' e a ideia de que as culturas a serem estudadas estavam necessariamente desaparecendo, morrendo, eram perspectivas informadas pelo imperialismo cultural branco". A presença de discursos e práticas moderno/coloniais na fotografia documental contemporânea está longe de ser exceção, como aponta o historiador cultural, Mark Sealy:

> Afirmo que a fotografia é dominada pelo legado de uma consciência colonial reprimida no presente. Se esse for o caso, então essa mentalidade imperial contínua significa que os regimes visuais coloniais historicamente ativos na fotografia permanecem inerentemente intactos, pois a produção da fotografia, suas traduções e articulações, suas redes de distribuição e formações de conhecimento continuam a ser criticamente deslocadas da perspectiva do subalterno e do marginalizado[110] (Sealy, 2019, p. 6, tradução minha).

Como exemplifica o livro de Salgado (2013), a ideia moderna/colonial de assimilação ou aniquilação do Outro continua a servir de legenda no processo de fixação de sentidos para

---

[109] Refere-se aos povos indígenas Zo'é da Amazônia, os Korowais da Papua Ocidental e outros que vivem em isolamento voluntário.

[110] No original: "I maintain that photography is dominated by the legacy of a colonial consciousness repressed in the present. If this is the case, then this ongoing imperial mindset means that the colonial visual regimes historically active within photography remain inherently intact, as the making of photography, its translations and articulations, its distribution networks and knowledge formations, continue to be critically dislocated from the perspective of the subaltern and the marginalised".

fotos realizadas em pleno século XXI. Convém lembrar que "o 'significado' da foto, então, não se encontra exclusivamente na imagem, mas na soma dessa e do texto. São necessários dois discursos – o da linguagem escrita e o da fotografia – para produzir e 'fixar' o significado" (Hall, [2013] 2016, p. 144). Com isso, não quero dizer que (1) a fotografia só possui um significado; (2) ou que o sentido da foto é dado apenas por seu autor; (3) ou que a fotografia tem múltiplos sentidos porque é uma imagem; (4) ou que o sentido da foto varia apenas no tempo. Meu argumento parte da inscrição. Como modalidade de registro material, visual, a fotografia, assim como os textos escritos, possibilita múltiplas interpretações; as possibilidades interpretativas variam em questão de grau. Imagens (fotográficas e de textos literários) possibilitam uma pluralidade interpretativa maior do que o faz, ou deveria fazer, um texto jurídico[111], por exemplo.

Em atenção à foto, a atribuição de sentidos varia em função dos regimes de significação, das ontoepistemologias, dos modos de conhecer dos intérpretes envolvidos. Todo processo de significação é, portanto, finito e parcial, estabelece um dito e um não-dito a partir um posicionamento epistêmico, geopolítico e corpo-político (Grosfoguel, 2019). Isso diz respeito tanto ao momento inicial da tomada fotográfica, o primeiro evento fotográfico (Azoulay, 2014), quanto aos múltiplos eventos fotográficos subsequentes: aos encontros entre a foto e suas/seus espectadoras/es. Noutras palavras, "[...] é impossível atribuir uma única perspectiva soberana à fotografia, e porque o que ela retrata - sua referência - precisa ser especificado tanto quanto a interpretação que é dada a ela."[112] (Azoulay, 2015, p. 17).

Susan Sontag [1933-2004] (2004, p. 21) diz que "uma foto não é apenas o resultado de um encontro entre um evento e um fotógrafo; tirar fotos é um evento em si mesmo". Ariella Aïsha Azoulay, ao radicalizar o posicionamento de Sontag, afirma que "a fotografia não documenta um conceito ou demarca um evento, ao contrário, ela é antes um documento, produto de um evento comum para vários participantes"[113] (Azoulay, 2014, p. 23, tradução minha).

Antes de avançar para esse evento fotográfico, contudo, cabe aqui um parêntese para explicar o conceito de documento, tal como produzido pelo/no mundo antinegro. "O documento foi inventado como a correlação entre pedaços de papel escrito e ações. Assumiu-

[111] No curso de Direito, na disciplina Hermenêutica, os estudantes aprendem métodos de interpretação jurídica.
[112] No original: "[...] it is impossible to attribute a single sovereign perspective to the photograph, and because what it depicts—its reference—is in at least as much need for specification as is the interpretation that is given to it".
[113] No original: "[...] la fotografía no documenta un concepto o demarca un evento, sino que es más bien un documento, el producto de un evento común para varios participantes".

se que as ações derivavam diretamente dos documentos, similarmente à forma como uma planta ou um modelo atesta o ofício do carpinteiro ou do pedreiro"[114] (Azoulay, 2019, p. 553, tradução minha). Isto é, o documento seria o atestado de uma ação consumada – cuja autoria pertenceria àquele com mais poder de agência, ao fotógrafo –, pertencente ao passado e que, portanto, não poderia desfeita. Contudo, como escritura, o que o documento atesta é o encontro entre existentes e a materialização das escolhas feitas naquele encontro sob um certo regime de significação. O documento evidencia a trama da relação. A fotografia, como imagem-documento, é evidência de um evento fotográfico; o primeiro evento, ou o *evento em si mesmo*, é a cena do registro fotográfico.

Ao deixar o pensamento hierárquico dos colonizadores de lado (hooks, 2019a), em concordância com Azoulay (2014), passo a pensar a fotografia não em termos de sujeito/objeto, agente/paciente e seus derivados. Passo a levar em consideração o papel desempenhado por todos os envolvidos na trama da relação resultante na foto. Azoulay (2014) descreve todos os participantes desse primeiro evento como protagonistas: o fotógrafo, a câmera, o fotografado (pessoa, coisa, acontecimento). Faço, na sequência, uma apresentação mais detalhada dos protagonistas do primeiro evento fotográfico, começo pela câmera.

Segundo Vilém Flusser [1920-1991] (2011, p. 11), a câmara é "brinquedo que traduz pensamento conceitual em fotografias". A tecnologia fotográfica vem programada por uma série de conceitos, por uma visão de mundo e um modo de se relacionar com os outros que informam seus protocolos de funcionamento e, por conseguinte, a produção de suas fotos. Ao deixar o fotógrafo e a própria câmera fora do quadro visual, a tecnologia fotográfica materializa como imagem de mundo a visão objetificante do Sujeito.

> A perfeição tecnológica da câmera e sua capacidade de replicar a realidade exatamente como ela é poderia, enfim, relegar todas as linguagens do mundo ao museu da obsolescência, para aguardarem, mudas, a análise esclarecedora da ciência ocidental. Com a fotografia, o conhecimento ocidental e a autoridade ocidental viraram sinônimos do real (McClintock, 2010, p. 189-190).

Desse modo, em respeito aos princípios do pensamento moderno/colonial, tem-se: de ikuum lado e fora do quadro fotográfico, o fotógrafo e a câmera; do outro e dentro do quadro, o retratado. Cria-se, com isso, a ilusão de que o fotógrafo (o sujeito, o polo ativo) está apartado do evento, pessoa ou coisa que fotografa (o objeto, o polo passivo). A própria tecnologia usada na feitura da imagem não aparece, sua transparência dá a ilusão de

[114] No original: "the *document* was invented as the correlation between pieces of written paper and actions. Actions were assumed to stem directly from documents, similarly to the way a blueprint or a template testifies to the Craft of a Carpenter or a mason".

neutralidade. A câmera, portanto, é uma tecnologia moderna/colonial programada por uma visão de mundo específica; nunca foi e nem será neutra, assim como as imagens que produz. Sendo assim, toda proposta fotográfica contra as colonialidades ainda vigentes é também um trabalho contra o aparelho.

> As fotografias, no entanto, são registros metonímicos indisciplinados de um encontro entre aqueles convocados em torno da câmera, figuras que a câmera unifocal é projetada para separar e diferenciar, ao mesmo tempo que naturaliza essa separação. A câmera unifocal e o regime de direitos (por exemplo, *copyright*) que transformam fotografias em propriedade privada são feitos para separar o quê, como e quem capturou nas fotos do quê, como e quem se engajou no evento da fotografia no momento em que as fotos foram produzidas[115] (Azoulay, 2021, n.p., tradução minha).

O segundo protagonista dispensa grandes apresentações. É o fotógrafo, o autor da foto, o proprietário do produto do evento fotográfico. O fotografado, por sua vez, em geral recebe nomes como *objeto* ou *personagem* da representação fotográfica. O termo personagem é interessante, pois, como apresentarei à frente, na colonização brasileira, muitos escravizados precisaram negociar suas vidas performando para a câmera os personagens que habitavam a imaginação de fotógrafos e cientistas ocidentais. Em resumo, as discussões sobre fotografia normalmente giram em torno de se a imagem fotográfica é uma representação objetiva do mundo (a tecnologia é produtora das imagens) ou subjetiva (fruto do ponto de vista do fotógrafo, a tecnologia é mediadora de imagens). Em ambos os casos, o fotografado só aparece como objeto, sua disponibilidade para a câmera sequer é considerada.

> Em uma fração de segundo, o obturador da câmera traça três linhas divisórias: no tempo (entre um antes e um depois), no espaço (entre quem/o que está na frente da câmera e quem/o que está atrás dela) e no corpo político (entre aqueles que possuem e operam tais dispositivos, apropriam-se de seu produto e o acumulam e aqueles de quem o consentimento, os recursos ou o trabalho são extraídos) (Azoulay, 2024, p. 22).

Flusser (2011) começa a desordenar essa ordem das coisas ao levar em consideração o papel da câmera. Azoulay (2014, 2019) vai ainda mais além ao elevar o fotografado à condição de participante igualmente ativo, protagonista, já que sem ele não haveria o registro fotográfico e ao considerar o papel do espectador no segundo evento fotográfico, que

[115] No original: “Photographs, however, are unruly metonymical records of an encounter between those convened around the camera, figures whom the unifocal camera is designed to separate and differentiate, while also naturalizing that separation. The unifocal camera and the regime of rights (for example, copyright) that transform photographs into private property are made to separate the what, how, and who captured in the pictures from the what, how, and who engaged in the event of photography in the moment when the photographs were produced”.

apresento adiante. Assim, ainda sobre o primeiro evento, contra a separação programada na própria tecnologia, a autora defende que uma das características principais da fotografia é:

> [...] a oportunidade que a presença de uma câmera cria para que as pessoas coincidam com outras no mesmo espaço e tempo e assim participem da geração de algo em comum, algo que não poderia ser produzido de outra forma e poderia sempre ser roteirizado de forma diferente das práticas fotográficas imperiais[116] (Azoulay, 2021, n.p., tradução minha).

Azoulay (2014, 2019) coloca todos os participantes simultaneamente dentro do quadro. Como se a câmera registrasse a si própria, ao fotógrafo e ao fotografado. Esse é o primeiro evento fotográfico; seu resultado é produto da interação entre esses vários protagonistas. Como registro, a foto sempre está aquém/além, portanto, do que nela se quis inscrever por qualquer um deles[117]. Sendo assim, o fotógrafo, ainda que goze do privilégio de ser ele a delimitar o enquadramento e de realizar as demais escolhas estéticas (luz, cor, etc.), não determina o que será inscrito na foto ou o que da foto se poder dizer.

> O que [a fotografia] mostra excede o que os participantes do evento fotográfico tentaram inscrever nela. Mas, contudo, seu intento por determinar e modelar o que será visto no enquadramento e as relações de poder entre os participantes deixa rastros que permitem reconstruir a complexidade do evento fotográfico[118] (Azoulay, 2014, p. 47, tradução minha).

Entendo o registro fotográfico como uma imagem-documento, que registra em si não o desejo de um autor soberano, seu *ponto de vista* ou *sua verdade* sobre o mundo, mas uma relação protagonizada por existentes humanos e não-humanos. Esse documento, em todos os seus momentos, inclusive no de sua feitura inicial, está sempre disponível a ser interpretado, lido, *outramente*. E com isso chego ao papel do espectador.

O que a legenda resumida – "cedo ou tarde o mundo moderno irá atingi-los – ou serão eles que irão procurá-lo" (Salgado, 2013, p. 6-8) – diz pode não ser verdadeiro para as pessoas fotografadas ou se mostrar (como se mostra para mim) apenas mais um exemplo de discurso colonizador. De toda forma, o que a legenda faz, como contexto em que se inserem as imagens fotográficas, é propor um direcionamento de sentido, do que deve ser visto na imagem e como. Esse direcionamento nunca é determinante (Edwards, 2021), mas sempre

[116] No original: "[...] the opportunity that the presence of a camera creates for people to coincide with others in the same space and time and thus participate in generating something in common, something that could not be produced otherwise and could always be differently scripted from imperial photographic practices".
[117] Ainda que o fotógrafo e o fotografado sejam a mesma pessoa, como no autorretrato, uma zona de opacidade está sempre presente (Glissant, [1990] 2021).
[118] No original: "Lo que muestra excede lo que los participantes del evento de la fotografía trataron de inscribir em él. Más todavía, su intento por determinar y moldear lo que será visto em el encuadre y las relaciones de poder entre los participantes, dejá rastros que le permiten a uno reconstruir la complejidad del evento fotográfico".

clama por minha concordância como espectadora/leitora. Se concordo com a legenda acima, compactuo com o modo de pensar de seu autor.

Quando leio os demais textos de *Gênesis* (2013), não encontro nenhum que tenha sido produzido (escrito ou traduzido da oralidade) pelas pessoas que se deixaram ser fotografadas. Aliás, não encontro nem os nomes dessas pessoas. Afinal, não importa, elas são apenas *personagens* que ilustram as ideias do fotógrafo e, de toda forma, vão desaparecer mesmo[119]. Encontro apenas textos que relatam o que o fotógrafo pensa sobre elas. Ainda assim, nada é dito no livro sobre o passado delas ou sobre suas aspirações de futuro. Elas estão congeladas no tempo, fotográfica e textualmente, são vistas e determinadas pelo fotógrafo como "remanescentes exóticos de culturas passadas"[120] (Azoulay, 2019, p. 85, tradução minha) e, por isso, possuem um *estilo de vida ancestral* que está prestes a acabar.

Diferentemente do fotógrafo, quando olho para as fotos daquelas pessoas anônimas, não as vejo pelo eufemismo *prestes a desaparecer* ou fadadas a se tornarem civilização – uma fala que romantiza e naturaliza a "lógica de antecipar a extinção de pessoas ou de sua arte e 'resgatá-la' antes de seu desaparecimento planejado" [121] (Azoulay, 2019, p. 94, tradução minha). Vejo pessoas que me são contemporâneas, mas que habitam o planeta de um modo diferente do meu.

Volto então à fotografia da comitiva do Imperador no Egito (*Figura 3*). O que se pode dizer dela? Observo que a comitiva do Imperador se encontra sentada em cadeiras. Em pé e acocorados, encontram-se habitantes locais, possíveis guias e tradutores; noto as diferenças pelas vestimentas e pela cor da pele das pessoas fotografadas. A legenda da foto diz: "D. Pedro II, D. Teresa Cristina Maria e comitiva junto às pirâmides". Esta imagem está no álbum *Basse Egypte*, é uma foto de uma viagem turística. Esse é o sentido mais imediato ao qual sou orientada pela legenda da foto e pelo título da exposição virtual: *Uma viagem ao mundo antigo. Egito e Pompeia nas fotografias da Coleção D. Thereza Christina Maria*, organizada pela Biblioteca Nacional. Esse é um sentido possível.

Contudo, quando eu junto essa foto às demais do álbum, acrescento os objetos culturais egípcios trazidos para o Brasil e contextualizo o momento do registro fotográfico, crio condições de possibilidade para uma outra leitura. Começo a desaprender aquele sentido imediato. Noto que essa foto é, também, testemunho da pilhagem imperial brasileira. Para que

[119] Mais à frente, abordo a produção de tipos raciais e a questão do anonimato como necessário para sua produção.
[120] No original: "[...] exotic remains of bygone cultures".
[121] No original: "[...] logic of anticipating the extinction of people or of their art and "rescuing" it before its planned disappearance".

eu pudesse fazer tal leitura foram necessários dois movimentos que se retroalimentam. (1) A (re)criação de um campo contextual por meio do ajuntamento de outras escrituras (visuais e textuais), as quais contribuíram para mostrar o momento em que a foto foi realizada; trata-se aqui da fundamentação para a interpretação que virá (Azoulay, 2010; Edwards, 2021). (2) Um movimento iconoclasta em que despi a foto da gramática moderna/colonial que a veste. O primeiro movimento é o que vim fazendo ao longo desta cena:

> Qualquer inscrição do passado estará sujeita a interpretações e mudanças de significado. Sempre foi assim, e a construção do contexto é um local chave tanto para interpretações quanto para mudanças. [...] contexto é a prática de construir uma hipótese explicativa para nossos materiais e ideias, e as fotografias exigem isso e desafiam a forma como pensamos sobre isso[122] (Edwards, 2021, n.p., tradução minha).

A produção de contexto é um método amplamente usado para a interpretação de fotografias. Não que isso signifique reduzir o conteúdo visual da foto, a imagem, ao contexto ou vice-versa. Edwards (2021) chama atenção para como ler uma foto é lidar com tensões entre conteúdo e contexto. Isso deve ser entendido como um movimento que cria uma certa configuração junto com a foto, possibilitando certas leituras em detrimento de outras. Ou seja, contextos são como "redes de possibilidades históricas, que permitem movimento e não meramente restrições"[123] (Edwards, 2021, n.p., tradução minha). Em concordância com a autora, o contexto é um ato de imaginação que, nesse caso, é histórica, já que não ultrapasso o limite do que os arquivos do mundo antinegro possibilitam dizer. No capítulo seguinte, apresentarei práticas contextuais que ultrapassam esse limite, mas por ora volto ao segundo movimento.

Conforme afirmei anteriormente, uma fotografia é sempre mais do que o significado que lhe foi inicialmente atribuído. Afinal, ela é documento de um evento fotográfico. O resultado desse encontro nunca é fixo ou completo, mas, sim, parcial, comunicativa e esteticamente aderente. Uma fotografia, portanto, é uma imagem-documento que participará de inúmeros outros eventos fotográficos:

> Este segundo evento, que tem lugar em e através do encontro entre um espectador e a imagem, confrontava constantemente a transformação das fotografias em páginas mortas, referências conceituais estáveis, ou de categorias que serviram para arquivá-

[122] No original: "Any inscription from the past will be subject to interpretation and shifts of meaning. It was ever thus, and the construction of context is a key site of both interpretations and shifts. […] context is the practice of building an explanatory hypothesis for our materials and ideas, and photographs both require this and challenge how we think about it".
[123] No original: "[…] networks of historical possibility, that allow movement not merely constraint".

> las e consequentemente se lhes aderiram como uma segunda pele[124] (Azoulay, 2014, p. 23, tradução minha).

Os protagonistas desse segundo evento são: (1) a foto realizada, na condição de imagem-documento, seja impressa em papel, seja digital; e (2) os espectadores (o fotógrafo e fotografado incluem-se também nessa condição), que atribuem sentidos à foto, contribuindo para a (re)produção do que nela deve se tornar visível (processo de iconização). Os sentidos de uma fotografia, portanto, variam "consoante o observador ou o arquivista, consoante a necessidade e o contexto" (Medeiros; Castro, 2017, p. 6). Logo, uma foto usada como arma colonial de dominação simbólico-política pode – no mesmo ou em outro momento e contexto – ser mobilizada para fins de emancipação simbólico-política de coletividades humanas. Para tal, é necessário "olhar para as imagens para além do discurso manifesto que podem aparentar" (Medeiros; Castro, 2017, p. 5).

Azoulay (2014) alerta para o fato de que tendemos a ver imagens fotográficas como se elas correspondessem exatamente aos sentidos que lhes foram atribuídos – em legendas, textos de apoio e catalogação arquivística – pelos fotógrafos (os autores), curadores e críticos (legitimadores sociais da autoria do fotógrafo), ou pelos arquivistas de museus e bibliotecas (detentores dos acervos fotográficos)[125]. Somos levadas/os a concordar com essa visibilidade fotográfica *oficializada* por meio de arquivos institucionais e/ou midiáticos. Pois, ao entrarmos num arquivo, físico ou virtual, um protocolo de iconização é acionado. Iconização é o processo pelo qual despojamos a fotografia de uma pluralidade de sentidos possíveis aos quais ela poderia aderir e destacamos um sentido, o seu: *isto é* ou *foi*.

> Proponho referir-nos a esta fusão dos procedimentos – de despojar por um lado e destacar por outro – como o grau zero de um procedimento de iconização, que é uma parte constitutiva do ato de observar fotografias (...). Por iconização me refiro à transformação da fotografia em uma fotografia de X, de uma maneira que nos obriga a assumir que não simplesmente "este" esteve aí, mas bem que X esteve aí. A iconização acompanha nossa observação das fotografias e nos permite encontrar nosso caminho nelas e até elas[126] (Azoulay, 2014, p. 22-23, tradução minha).

---

[124] No original: "Este segundo evento, que toma lugar em y a través del encuentro entre un espectador y la imagen, socava constantemente la transformación de las fotografías en páginas muertas, referencias conceptuales estables, o de categorías que sirvieron para archivarlas y consecuentemente se les adhirieron como una segunda piel".

[125] Observe-se que nesse circuito de produção de sentidos sequer aparece o outro protagonista do primeiro evento fotográfico: o fotografado, o que apenas expõe a força ética da propriedade, mencionada no início desse capítulo.

[126] No original: "Propongo referirnos a esta fusión de dos procedimientos – despojar por un lado y destacar por el otro – como el grado cero de un procedimiento de iconización, que es una parte constitutiva del acto de observar fotografías […]. Por iconización me refiero a la transformación de la fotografía en una fotografía de X, de una manera que nos obliga a asumir que no simplemente 'éste' estuvo ahí sino, más bien que X estuvo ahí. La iconización acompaña nuestra observación de las fotografías y nos permite encontrar nuestro camino en ellas y hacia ellas".

A teórica da cultura visual identifica três graus de iconização, são eles: (1) a *identificação*, que seria a nomeação do fotografado como X; (2) a *descrição* para além do uso do nome; e (3) a *institucionalização violenta* do fotografado por meio de uma categoria que o modela "de uma maneira que funde imagem, conceito e referente; já o último tipo de iconização, produzido através da violência constituinte[127], cria comunidades e destrói outras, decide destinos, refuta certezas, sabota, destrói, resgata e desafia"[128] (Azoulay, 2014, p. 24, tradução minha)[129]. Este último tipo de iconização é o que produziria aquilo que Nicholas Mirzoeff (2016) chama de *visualidade*, uma produção autoritária e colonizadora que ordena o visível: "este processo não é composto apenas de percepções visuais no sentido físico, mas é formado por um conjunto de relações que combinam informação, imaginação e introspecção em uma interpretação do espaço físico e psíquico" (Mirzoeff, 2016, p. 748). A legitimidade social da visualidade decorre de sua relação com a autoridade, que a impõe como autoevidente, certa, correta e natural; nesse sentido, é estética e deve ser entendida em sua complexidade:

> A imbricação resultante entre mentalidade e organização produz uma visualizada disposição estratégica de corpos e um treinamento das mentes, organizada para sustentar a segregação física entre governantes e governados e a aquiescência mental a tais arranjos. O complexo resultante tem volume e substância, formando um mundo vivo que pode ser visualizado e habitado (Mirzoeff, 2016, p. 752).

Contudo, aqui no Brasil, o termo visualidade vem sendo usado apenas para indicar a qualidade do que é visível. Assim, em adesão ao uso corrente, quando me referir àquela produzida no âmbito do terceiro grau de iconização, usarei o termo *visualidade colonial* ou ainda *do ego-burguês* ou *de tipos raciais*. De toda forma, usarei um adjetivo que especifique que me refiro à produção de visualidade autoritária, colonizadora, como explicitada por Mirzoerff (2016).

Em resumo, os graus de iconização dizem respeito àquela violência originária de toda e qualquer escritura. São procedimentos de seleção e exclusão de sentidos que fazem parte do ato de observar fotos. O 1º e 2º graus, segundo Azoulay (2014), nos situam diante das fotos e são imprescindíveis como procedimentos arquivísticos, pois possibilitam nosso acesso às

[127] Azoulay (2019) nomeia por "violência constituinte" aquela que funda Estados imperialistas, cujos regimes de governo são baseados em violências coloniais, provocando desastres, perseguição, expulsão e morte àqueles considerados "inimigos" do regime, ainda que sob o governo deste. Como a exemplo, a autora cita o Estado de Israel.

[128] No original: "[...] de una manera que fusiona imagen, concepto y referencia […] El último tipo de iconización, producido a través de la violencia constituyente, crea comunidades y destruye otras, decide destinos, refuta certidumbres, sabotea, destruye, rescata y desafía".

[129] Mais adiante, abordarei este 3º grau de iconização nos procedimentos de estereotipização e produção de imagens de controle.

imagens. A violência moderna/colonial, na sua versão simbólica, é um processo de iconização de 3º grau. O arquivo, portanto, não é uma instituição neutra, tampouco o são suas práticas e procedimentos. À serviço da dominação moderna/colonial, os procedimentos de coletar, selecionar, nomear, classificar, catalogar envolvem procedimentos de iconização que reiteram violências. Uma das mais comuns, já abordada aqui, é aquela da classificação arquivística que temporaliza os bens culturais roubados dos povos subjugados como artefatos históricos do passado da humanidade.

> Esta combinação do novo e do neutro forneceu marcadores temporais objetivos para a transformação de formações não imperiais ou anti-imperiais em formações pré-imperiais, que eram vistas como velhas e obsoletas, condenadas à destruição e precisando ser substituídas por novas e neutras[130] (Azoulay, 2019, p. 43, tradução minha).

Outros protocolos de iconização de institucionalização violenta são, por exemplo, quando pessoas negras (o referente fotografado) são convertidas[131] e arquivadas como corpos negros dissimulados: tipos raciais, escravos, selvagens, primitivos, refugiados, terroristas, traficantes, suspeitos, entre outras categoriais da gramática moderna/colonial de ontem e de hoje que aderem à imagem dos retratados, transformando-os em representantes físicos de um conceito abstrato, genérico e pretensamente universal. Essas visualidades colonizadoras têm nos educado intergeracionalmente a olhar para pessoas negras como sempre/ já pertencentes a certas categorias, guiando nosso comportamento social.

Pôr em prática uma leitura contra o arquivo fotográfico moderno/colonial, portanto, exige o gesto iconoclasta que desafia a visualidade autoritária dos colonizadores, ao separar a foto do discurso que a veste. Uma vez despido, o registro fotográfico estará disponível para outros procedimentos de iconização[132].

> [...] sugiro chamar um protocolo iconoclasta. O mal de arquivo nos instrui que não é a destruição de fotografias o que está em discussão aqui, senão, melhor, a destruição de ícones, de fotografias como ícones. Este aniquilamento não pode acontecer sem desfazer as fotografias que estão exibidas – e sem a destruição do arquivo como uma instituição para preservar o passado[133] (Azoulay, 2014, p. 33, tradução minha).

---

[130] No original: "This combination of the new and the neutral provided objective temporal markers for the transformation of nonimperial or anti-imperial formations into pre-imperial formations, which were seen as old and obsolete, doomed for destruction and in need of replacement by the new and neutral".

[131] Mais adiante, abordo os procedimentos de estereotipização e produção de imagens de controle que realizam essa conversão.

[132] Todos as produções que lidam com ressignificação de imagens coloniais realizam esse gesto iconoclasta. Do contrário, apenas repetiriam/atualizariam a ordem colonial.

[133] No original: "[…] sugiero llamar un protocolo iconoclasta. El mal de archive nos instruye que no es la destrucción de las fotografías lo que está en discusión aquí, sino más bien la destrucción de iconos, de fotografías como iconos. Este aniquilamiento no puedo suceder sin deshacer las fotografías que están exhibidas – y sin la destrucción del archivo como una institución para preservar el pasado".

Em meu encontro como a fotografia de Dom Pedro II e sua comitiva no Egito, despojei-a do sentido institucionalizado no álbum e na exposição virtual como *fotografia de viagem*, num gesto iconoclasta que abre novamente a imagem para a multiplicidade interpretativa. Então, reinseri a foto despida no contexto histórico da tomada de posse do Egito pelos Estados imperialistas. A contextualização fundamenta a iconização que realizo ao afirmar que a foto dá testemunho visual da pilhagem moderna/colonial.

A iconização feita por mim orienta que se veja a foto de outro modo. Por um lado, torna visível a violência moderna/colonial – que é a condição de possibilidade do evento fotográfico, cujo documento é essa foto. Por outro, expõe como a gramática do colonizador oclui essa violência ao direcionar o espectador a ver a imagem apenas como uma foto de viagem, de turismo do Imperador. Esse exercício de produção do visível só foi possível porque eu recuperei a escritura fotográfica do "espetáculo montado pela palavra do senhor" (Derrida, [1967] 2017, p. 347).

> Com essa abordagem, libera-se a imagem do peso da representação para sua interpretação como uma escritura que enuncia o trauma do acontecimento vivido e do vazio herdado. Na base dessa reflexão, renuncia-se a qualquer suposição sobre a imagem como acessório ilustrativo ou adendo a uma informação prévia, o que necessariamente a reduz ao papel de suplemento no primeiro caso, ou de complemento, no segundo (Beiguelman, 2021, p. 186).

A escritura fotográfica é "autoapresentação do visível"[134] (Derrida [1967] 2017, p. 347), ou seja, não possui uma significação que lhe seja própria, natural, transparente; a qual, no mundo antinegro, como já abordado, coincide com a palavra enunciada pelo Sujeito, o representante da consciência transcendental. Como documento de um evento, o que nela se inscreve está aquém/além de ser apenas representação: do programa abstrato da câmera, ou da mente conceitual do fotógrafo, do fotografado ou do espectador. A foto é documento da relação de todos os protagonistas, expressa a relação, auxiliando na (re)produção de mundos.

> Isso não quer dizer que as imagens falam por si, o que nos levaria a inverter a falácia da hierarquia entre texto e imagem, dando à imagem uma nova posição de subjugo do texto. Entendê-las no campo de uma retórica[135] visual é dar-lhes sentido relacional, mapeando os enunciados no âmbito dos discursos sociais em que

[134] O filósofo considera a autoapresentação como um tipo de: "representação originária, da arqui-manifestação da força ou da vida. [...] Representação como autoapresentação do visível e mesmo do sensível puros" (Derrida [1967] 2017, p. 347). Em que pese a proposição de Derrida, não usarei o termo "representação" neste último sentido, para que não se confunda com os outros dois conceitos já apresentados anteriormente para o termo. Dou preferência a usar a palavra "autoapresentação".

[135] "A retórica tem a função de induzir o público a tomar determinada atitude em relação ao assunto de um discurso, isto é, de fazer com que as pessoas vejam a matéria sob determinado ângulo" (Danto, 2011, p. 25).

> produzem sentido, em interlocução com outras imagens e com outras escrituras (Beiguelman, 2021, p. 186).

Ao *(re)(de)compor* as interações do primeiro evento – na relação que, como espectadora protagonista implicada no processo de seleção/exclusão de sentidos, estabeleço com a foto –, observo como aqueles protagonistas iniciais, e outros subsequentes, produziram o mundo em que existo hoje. Sob o manto de *álbum de viagem*, todo um modo de existir e de se relacionar com os outros tem sido preservado e naturalizado.

2.2 DOS ESTIGMAS

O alquimista italiano Giovanni Battista della Porta [1535–1615] publicou *De humana physiognomonia*[136] (1586) em quatro volumes. O último traz desenhos comparativos de traços fisionômicos de faces humanas e animais. Segundo o autor, a semelhança de traços físicos indicava aproximações comportamentais. Esse livro foi uma das principais fontes de inspiração para os estudos desenvolvidos pelo pastor, teólogo e filósofo suíço Johann Kaspar Lavater [1741–1801], considerado o fundador da Fisiognomonia Moderna.

Physiognomische Fragmente zur Beförderung und der Menschenkenntnis Menschenliebe[137] (1775-1778) era rico de ilustrações e tornou Lavater famoso no meio científico inglês, alemão e francês. No livro, o autor relacionava a aparência das pessoas a seu comportamento e caráter, levando em conta a classe social e a raça de cada um. “O método consistia em medir partes do corpo, representar essas medidas graficamente e estabelecer comparações; o seu objetivo era procurar ‘tipos’ físicos distintos ou inventariar tipos raciais, regionais ou nacionais” (Matos, 2018, p. 45).

Carlos Lineu [1707–1778] foi um naturalista, botânico, zoólogo e médico sueco que se tornou conhecido como *o pai da taxonomia moderna*, criador da classificação científica. No livro *Systema Nature*[138] (1735), Lineu discorre sobre um sistema de classificação hierárquica das espécies, sendo o *Homo Sapiens* a mais desenvolvida. Johann Friedrich Blumenbach [1752–1840], antropólogo e zoólogo alemão, foi discípulo de Lineu. No livro, *On the Natural Variety of Mankind*[139] (1775), o qual serviu de base para a incipiente Antropometria, Blumenbach propôs classificar a espécie humana em distintas raças. São elas: caucasiana

---

[136] Disponível em: https://publicdomainreview.org/collection/giambattista-della-porta-s-de-humana-physiognomonia-libri-iiii-1586.
[137] Disponível em: https://tinyurl.com/56kwpeyt
[138] Disponível em: https://www.biodiversitylibrary.org/page/25033847#page/7/mode/1up.
[139] Disponível em: https://psycnet.apa.org/record/2010-10099-004.

(raça branca, atribuída aos europeus), mongoloide (amarela, atribuída aos asiáticos), malasiana (marrom, do sudoeste asiático e Pacífico), etíope (negra, africanos subsaarianos) e americana (vermelha, povos nativos da América).

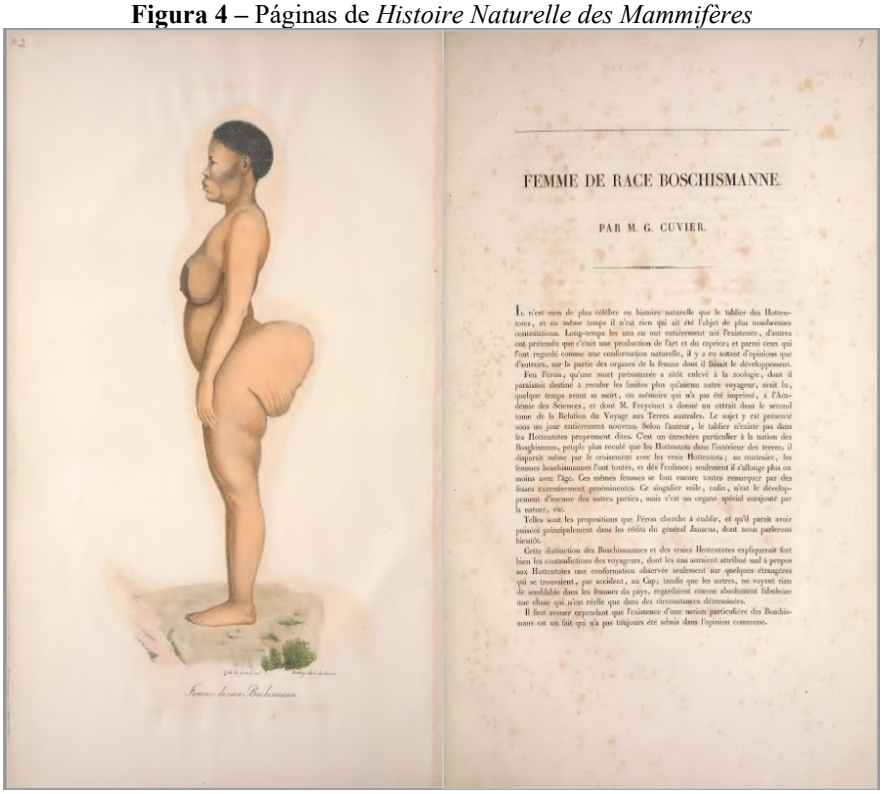
Segundo Blumenbach, a raça caucasiana, branca, era a única que descendia de Adão e Eva, o que fazia dos europeus descendentes diretos dessa linhagem bíblica. As demais raças eram degenerescências daquela, provocadas pelo clima e outros fatores ambientais. Nesse momento, portanto, ainda temos uma zona cinzenta entre o discurso religioso e o secular, científico. Posteriormente, no livro *The Antropological Treatises of Blumenbach*[140] (1865), publicado pós-morte por Thomas Bendyshe [1827–1886] a serviço da Anthropological Society de Londres, Blumenbach defende que a raça negra não era inferior à caucasiana, mas já era tarde, naquele momento a ideia que tinha sido amplamente difundida e que prevalecia nos meios acadêmicos científicos era a da degenerescência das raças.

Os estudos da Fisiognomonia de Lavater e a classificação científica hierárquica de Lineu e Blumenbach serviram de base para o desenvolvimento da Anatomia Comparada do naturalista francês Jean Leopold Nicolas Fréderic Cuvier [1769–1832], mais conhecido como Georges Cuvier. A produção científica desse último está profundamente implicada na instrumentalização da carne de Saartjie Baartman [1789–1815], a *Vênus Hotentote*, pseudônimo pelo qual se tornou famosa na Europa do século XIX. "[...] o termo 'Hotentote' é um etnônimo racista atribuído pelos holandeses à sociedade Khoikhoi (que significa "povo do povo") do sudoeste da África, um povo pastoril que vivia ao lado dos San, que os holandeses apelidaram de "bosquímanos"[141] (Bradley, 2023, p. 142, tradução minha).

Antes do corpo negro dissimulado como *Vênus Hotentote*, quero retornar à carne feminina negra brutalizada que suporta tal imagem. A história de Saartjie Baartman é insignificante, uma entre tantas e acontece antes da própria História, afinal negras/os são interditadas/os desta (Bradley, 2023). Quase nada sabemos sobre a existência encarnada da mulher que performava a *Vênus Hotentote*. O que conhecemos é a violência por meio da qual ela entrou para os arquivos do mundo antinegro – como corpo negro dissimulado. O que pode ser dito sobre ela é o que estes arquivos permitem (Foucault, [1969] 2008; Hartman, [2008] 2020); no mais, o que resta é lacuna, um campo para especulações.

[140] Disponível em: https://www.biodiversitylibrary.org/bibliography/50868#/summary
[141] No original: "[…] the term "Hottentot" is a racist ethnonym assigned the Khoikhoi (meaning "people of people") society of southwestern African by the Dutch, a pastoral people who lived alongsidethe San, whom the Dutch dubbed "Bushmen".

Figura 4 – Páginas de *Histoire Naturelle des Mammifères*



FEMME DE RACE BOSCHISMANNE.

PAR M. G. CUVIER.

Il n'est rien de plus célèbre en histoire naturelle que le tablier des Hottentotes, et en même temps il n'est rien qui ait été l'objet de plus nombreuses contestations. Long-temps les uns en ont entièrement nié l'existence, d'autres ont prétendu que c'était une production de l'art et du caprice; et parmi ceux qui l'ont regardé comme une conformation naturelle, il y a eu autant d'opinions que d'auteurs, sur la partie des organes de la femme dont il faisait le développement.

Feu Péron, qu'une mort prématurée a sitôt enlevé à la zoologie, dont il paraissait destiné à reculer les limites plus qu'aucun autre voyageur, avait lu, quelque temps avant sa mort, un mémoire qui n'a pas été imprimé, à l'Académie des Sciences, et dont M. Freycinet a donné un extrait dans le second tome de la Relation du Voyage aux Terres australes. Le sujet y est présenté sous un jour entièrement nouveau. Selon l'auteur, le tablier n'existe pas dans les Hottentotes proprement dites. C'est un caractère particulier à la nation des Boschismms, peuple plus reculé que les Hottentots dans l'intérieur des terres; il disparaît même par le croisement avec les vrais Hottentots; au contraire, les femmes boschismmes l'ont toutes, et des Cafres; seulement il s'allonge plus ou moins avec l'âge. Ces mêmes femmes se font encore toutes remarquer par des fesses excessivement proéminentes. Ce singulier voile, enfin, n'est le développement d'aucune des autres parties, mais c'est un organe spécial surajouté par la nature, etc.

Telles sont les propositions que Péron cherche à établir, et qu'il paraît avoir puisées principalement dans les récits du général Janseus, dont nous parlerons bientôt.

Cette distinction des Boschismannes et des vraies Hottentotes expliquerait fort bien les contradictions des voyageurs, dont les uns auraient attribué mal à propos aux Hottentotes une conformation observée seulement sur quelques étrangères qui se trouvaient, par accident, au Cap; tandis que les autres, ne voyant rien de semblable dans les femmes du pays, regardaient comme absolument fabuleuse une chose qui n'est réelle que dans des circonstances déterminées.

Il faut avouer cependant que l'existence d'une nation particulière des Boschismans est un fait qui n'a pas toujours été admis dans l'opinion commune.

Fonte: Cuvier ([1824] 1854)

Sabe-se que ela nasceu por volta do fim do século XVIII na África do Sul, provavelmente no que hoje é conhecido por região do Cabo Oriental. Stuart Hall ([2013] 2016, p. 201) afirma que ela foi "levada para a Inglaterra, em 1810, por um agricultor bôer da região do Cabo, África do Sul, e por um médico". Rizvana (Bradley, 2023, p. 172, tradução minha), por sua vez, conta que "Saartjie Baartman foi o nome atribuído a ela na fazenda colonizadora onde ela cresceu – Saartjie sendo a forma diminutiva de Sara em holandês; Baartman significando 'incivilizado(a), grosseiro(a), bárbaro(a), selvagem'"[142].

Segundo Nêgo Bispo (Santos, 2015, p. 44), "o colonialismo nomina todas as pessoas que quer dominar. [...] Os colonialistas dão um nome, mas não dão um sobrenome porque o sobrenome é o que expressa o poder. O nome coisifica, o sobrenome empodera". No caso de Saartjie Baartman, nem nome, nem sobrenome, muito menos seu epíteto *Vênus Hotentote*, evitam reproduzir a violência material-discursiva que a inscreve no mundo antinegro: "não podemos escapar da violência colonial racialmente marcada que cada menção de seu nome

[142] No original: "Saartjie Baartman was the name she was assigned on the settler farm where she grew up – Saartjie, being the diminutive form of Sara in Dutch; Baartman, meaning 'uncivilizaed, uncouth, barbarous, savage'".

inevitavelmente reproduz”[143] (Bradley, 2023, p. 210, tradução minha). A ausência de nome próprio revela a exclusão de Saartjie Baartman da condição de Sujeito da História.

> Aqueles que são levados a se apresentar diante da divisão corpórea do mundo não recebem tais ilusões de corpos individuais e interioridades unidas na coerência especular de nomes próprios. Tais esforços para a reabilitação da presença histórica são pouco mais do que um subterfúgio forjado por meio da violação da carne feminina negra. Como Spillers[144] nos ensina, a feminilidade negra já é sempre um acúmulo de nomeações violentas e existencialmente sem nome[145] (Bradley, 2023, p. 173, tradução minha).

Embora a venda de Baartman como mercadoria, a sujeição à violência sexual racializada e a exibição espetacular na Cidade do Cabo tenham prenunciado as modalidades de violação carnal e formas de dissimulação corporal que seriam seu destino na Europa, é essa última história pela qual sua figura se tornaria *infame* (Foucault, [1977] 2006). Antecipo que sua exposição evidencia diretamente sua vestibularidade para uma série entrelaçada de transformações estéticas, epistêmicas e biopolíticas durante o século XIX (Bradley, 2023).

Entre 1810 e 1815 – ano em que se suicidou, segundo Cuvier (1817) – Saartjie Baartman se apresentou como corpo negro dissimulado em espetáculos de aberrações em palcos de Londres e Paris. Mesma época em que sua carne viva foi usada em experimentos científicos da incipiente Antropologia. “A exibição de Baartman era o local de um formalismo cruel onde a erotização pornotrópica unia as eróticas da visualidade anatômica (des)agregadora às eróticas da *scientia racialis*”[146] (Bradley, 2023, p. 174, tradução minha). Como carne vestibular para a ciência, Saartjie Baartman não apenas foi observada, mas também tocada, medida, desenhada, dela “escreveram tratados eruditos, fizeram modelos e moldes, de cera e gesso, e analisaram cada detalhe de sua anatomia, morta e viva” (Hall, [2013] 2016, p. 203).

Cuvier foi um dos que tocaram, mediram e modelaram a carne de Saartjie Baartman viva e depois de morta. Em seu livro *Histoire Naturelle des Mammifères*[147] (1824), o naturalista apresenta desenhos coloridos, ilustrações de Saartjie Baartman e a inscreve como

---

[143] No original: “[...] we cannot escape the racially gendered colonial violence which every utterance of her name cannot help but reproduce”.
[144] Spillers ([1987] 2021).
[145] No original: “Those who are made to come before the corporeal division of the world are granted no such illusions of individual bodies and interiorities conjoined in the specular coherence f proper names. Such efforts toward the reabilitation of historical presence are little more than a subterfuge wrought through the violation of black feminine flesh. As Spillers teaches us, black femininity is always already both an accumulation of violent nominations and existentially nameless”.
[146] No original: “Baartman’s brutal display was the site of a cruel formalism wherein pornotroping conjoined the erotics of (dis)aggregating anatomical visuality to the erotics of *scientia racialis*”.
[147] Disponível em: https://www.biodiversitylibrary.org/item/150325#page/21/mode/1up.

um espécime de animal selvagem, um *tipo*[148]: "fêmea da raça Boschismanne" (Cuvier, [1824] 1854). Pelos homens da ciência, Saartjie Baartman foi coisificada, fetichizada, tratada como objeto digno de estudos científicos, em virtude de sua diferença racial (biológica e cultural) em relação à mulher-cis branca europeia[149], a norma feminina que se encontra na zona-do-ser na escala simbólica de valor do Sujeito. Como não humana, portanto, ela foi desgenerificada como coisa da natureza (fêmea) e não como sujeito da cultura (mulher).

> [...] comparada aos animais selvagens, como o macaco ou o orangotango; não à cultura humana. Essa naturalização da diferença era representada, sobretudo por sua sexualidade. Ela foi reduzida a seu corpo e este, por sua vez, resumido a seus órgãos sexuais, que passaram a ser significantes essenciais de seu lugar no esquema universal das coisas. Nela natureza e cultura coincidiam [...] O que era visto como uma genitália sexual "primitiva" dava significado a seu apetite sexual "primitivo" e vice-versa (Hall, [2013] 2016, p. 204-205).

No espaço daquele momento em que Saartjie Baartman posava para Georges Cuvier desenhá-la, ela pertencia ao passado (era uma remanescente dos tempos primitivos, selvagens, da humanidade); já ele, ao presente e futuro da humanidade (era um contemporâneo, um *homem do seu tempo*). Na régua temporal cronológica e hierárquica dos colonizadores, a anacrônica fixação de Saartjie Baartman como primitiva faz o tempo ao qual está presa, o passado, se projetar sobre o espaço, de onde ela procedia, a África do Sul.

> Com as definições de Cuvier sobre a fixidez dos tipos ou a "estabilidade do ser", os organismos e corpos tinham "o direito de possuir uma história". Esta era uma história colonial, no entanto, que definia os não-europeus pelo que eles eram percebidos como não sendo. Um desenvolvimento primário de tal raciocínio tipológico foi argumentar que a formação de raças tinha sido um processo passado definido por critérios desinteressados e, portanto, diferenças irrefutáveis separavam as "raças", os europeus tinham alcançado o estado final de perfeição histórica, enquanto os não-europeus tinham parado em sua progressão. Tal história do corpo retratava o outro como "primitivo", definindo-o como fossilizado no tempo. Assim, o racismo científico veio a postar uma diferença eterna, intemporal, intransponível e inata[150] (Wiss, 1994, p. 29-30, tradução minha).

---

[148] Na próxima cena, abordaremos os tipos raciais em maior profundidade.

[149] O sistema patriarcal moderno colonial considera a mulher-cis-branca como inferior ao homem-cis branco (o Sujeito). Contudo, ambos, mulher e homem, são tidos por Humanos na classificação simbólica do sistema de raças. Do outro lado do abismo da hierarquia racial, na zona-do-não-ser, as mulheres negras são consideradas como não-humanas e inferiores aos homens negros (igualmente não-humanos) em virtude do sistema patriarcal (Crenshaw, 1993; Lugones, 2020; Grosfoguel, 2012).

[150] No original: "With Cuvier's definitions of the fixity of types or the 'stability of being', organisms and bodies had 'the right to possess a history'. This was a colonial history, however, which defined the non-European by what they were perceived as not being. A primary development of such typological reasoning was to argue that the formation of races had been a past process defined by disinterested criteria and irrefutable differences therefore separated the 'races', Europeans had reached the ultimate state of historical perfection, while non-Europeans had halted in their progression. Such a history of the body depicted the other as 'primitive' by defining it as fossilized in time. Thus, scientific racism came to posit eternal, timeless, unbridgeable and innate difference".

Assim e mais uma vez, a partir "do meridiano de Greenwich da civilização europeia" (Foster, 2017, p. 164), os lugares de fora da Europa (o mundo dos Outros disponível para invasão) e seus habitantes são capturados como sendo *do passado*, sempre/já remanescentes prestes a desaparecer. No presente, o homem civilizado europeu; no passado, os selvagens, aqueles de pele escura sob a qual os civilizados inscrevem sua História.

> Esse mapeamento do primitivo era manifestamente racista: no imaginário branco ocidental sua localização era sempre escura. Porém, ele persiste tenazmente, porque é fundamental para as narrativas da história-como-desenvolvimento e civilização-como-hierarquia (Foster, 2017, p. 164).

Como mencionado, Saartjie Baartman teve seu corpo coisificado, fragmentado e reduzido a partes colecionáveis. "Esta substituição do todo pela parte, de um sujeito pela coisa – um objeto, um órgão, uma parte do corpo – é o efeito de uma prática representacional muito importante, o fetichismo" (Hall, [2013] 2016, p. 205). Ou seja, o fetichismo diz respeito à representação como substituição, indica o deslocamento ou ausência de algo, o qual substitui.

> O fetichismo, como dissemos, envolve a rejeição, estratégia por meio da qual um poderoso fascínio, ou desejo, é *satisfeito* e, ao mesmo tempo, *negado*. No entanto, é também a forma pela qual aquilo considerado tabu consegue encontrar uma forma deslocada de representação. [...] O fetichismo, então, é uma estratégia para ter tudo ao mesmo tempo: tanto para representar, quanto para não representar o objeto de prazer e desejo que é considerado tabu, perigoso ou proibido (Hall, [2013] 2016, p. 207 e 209).

Esse fetichismo sexual-racial, colonial, que transforma pessoas em objetos é lido por diferentes estudiosos como projeção daquilo que o Sujeito, o homem-cis-branco-europeu, rejeita e nega como desejo seu ou característica sua, mas atribui ao Outro (Gilman, 1985). Hall Foster (2017) é um dos que discute sobre o problema da projeção e fala da permanência do que chama de *fantasias primitivistas* nas mentes e práticas sociais dos sujeitos ocidentais e, acrescento, ocidentalizados:

> [...] essa associação entre o primitivo e o pré-histórico e/ou pré-edipiano, o outro e o inconsciente, é a fantasia primitivista. Ainda que reavaliada por Freud, segundo o qual nós neuróticos também podemos ser selvagens, ou por Bataille e Leris ou Senghor e Cesáire, segundo os quais essa alteridade é a nossa melhor parte, essa fantasia não é desconstruída (Foster, 2017, p. 164-165).

Noutras palavras, os relatos variam sobre se o selvagem, o negro, ou o primitivo, é bom ou mau. Nunca sobre a significação em si e suas implicações. O argumento das fantasias primitivistas, dos desejos negados, das características rejeitadas, racistas do imaginário do Sujeito – evidenciado na atribuição simbólica de inferioridade e na coisificação do corpo de

Saartjie Baartman – é deveras conhecido. Normalmente as abordagens críticas às questões sexuais-raciais param por aqui.

Só que a naturalidade com que tal violência sexual-racial contra a carne de Saartjie Baartman foi cometida não decorre exclusivamente das fantasias e projeções do Sujeito, é autorizada também pela força ética da propriedade. A expropriação/exploração colonial/capital de Saartjie Baartman para a geração de lucro aos *homens civilizados* não aparece nos relatos que focam nas projeções e fantasias desse Homem. Quando me atento à carne dela, noto que a violação foi uma forma de torná-la útil, lucrativa, para o capital. Quanto seu senhor/patrão lucrou com seus shows? Quanto recebeu dos cientistas europeus para que ela tivesse sua carne escrutinada? É a relação de expropriação/exploração colonial/capital da capacidade produtiva de Saartjie Baartman que torna possível seu encontro com Cuvier – a primeira na condição de objeto da ciência; o segundo, sujeito da ciência.

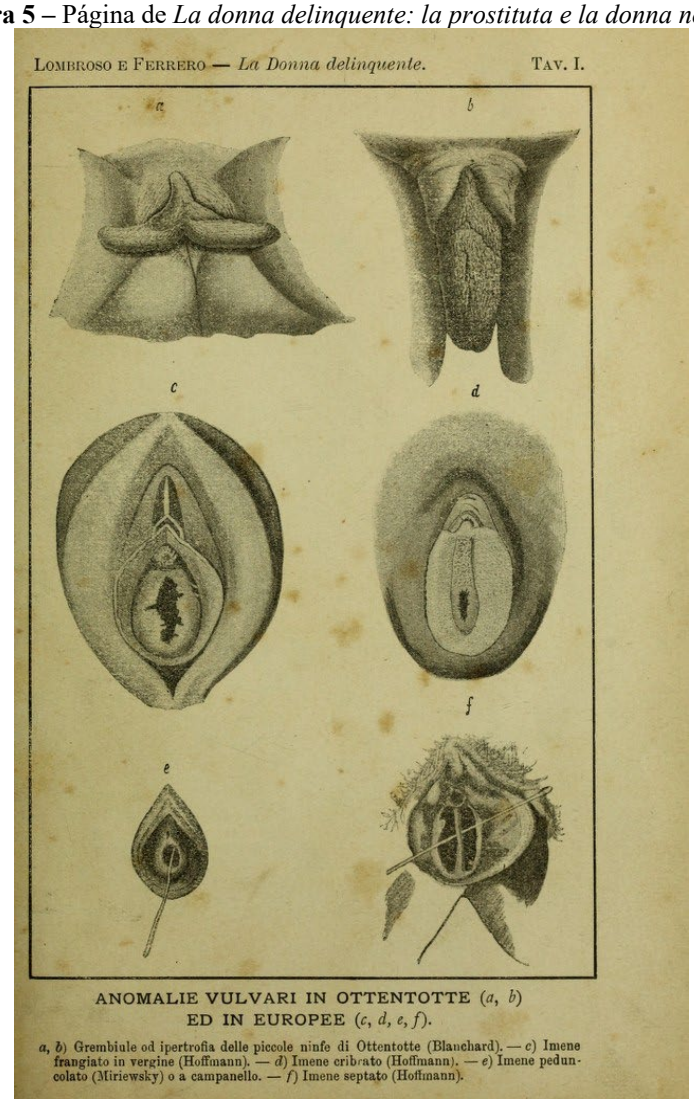
A carne de Saartjie Baartman, invadida, modelada, desenhada, fatiada, forneceu a imagem visual que ilustrou o pensamento científico da Anatomia Comparada de Cuvier[151]. Segundo a abordagem da Fisiognomonia, os traços físicos de Saartjie Baartman são reveladores de seu caráter moral e de sua capacidade intelectual. Acrescento a essa abordagem a classificação racial de Blumenbach: sua anatomia era reveladora da inferioridade moral, intelectual, cultural e biológica da sua raça, negra. A Anatomia Comparada sintetizava essas duas abordagens científicas transubstancializando os efeitos da violência da expropriação/exploração colonial/capital de Saartjie Baartman em defeitos morais e intelectuais naturais das *fêmeas* do seu *tipo*. Essa ciência, por sua vez, foi base para o desenvolvimento da Antropologia Comparada e da Criminologia.

As imagens do livro *La donna delinquente: la prostituta e la donna normale* (1893) do psiquiatra, cirurgião, criminologista, antropólogo e cientista italiano Cesare Lombroso [1835-1909] e do sociólogo e historiador italiano Guglielmo Ferrero [1871-1942], por exemplo, atestam a fragmentação do corpo de Saartjie Baartman, que, de *selvagem*, passa a ilustrar o conceito de *delinquente*, em menos de cem anos (*Figura 5*). O criminologista e o historiador não apenas compararam a anatomia da genitália de Saartjie Baartman a uma entendida como norma, como associaram àquela um atributo de caráter moral: delinquente. Saartjie Baartman, portanto, foi reduzida física e conceitualmente (1) a partes colecionáveis de seu corpo, que funcionavam como metonímia, para (2) conceitos intelectuais e morais que fundiam imagem e

[151] Processo de estereotipagem detalhado adiante.

referente. Por substituição, ela representava todas as de sua raça. A *Figura 5*, página do livro, é uma imagem moral, que serve para controlar o comportamento entre os existentes humanos.

Figura 5 – Página de *La donna delinquente: la prostituta e la donna normale*



Fonte: Lombroso; Ferrero (1893)

"O estigma não é um atributo, é uma relação; uma pessoa é normal em contraposição a uma outra pessoa que não é. As mulheres brancas eram respeitáveis em relação e em oposição à degradação das mulheres negras" (Hartman, [2019] 2022, p. 71). Estigmas podem ser entendidos como estereótipos negativos, tal como conceituado por Stuart Hall ([2013] 2016), e também como uma marca, uma cicatriz na carne. Entendo os estigmas como possíveis substitutos simbólicos daquele momento inaugural da marcação a ferro em brasa. Estigmatizada como selvagem e delinquente, a imagem de Saartjie Baartman foi usada para educar pessoas brancas a como se relacionar com mulheres negras. Essa redução de Baartman a estigmas – considerados como dados de sua natureza – é nomeada por Stuart Hall ([2013] 2016) como sendo um processo de estereotipagem ou de produção de estereótipos.

> [...] outra característica da estereotipagem é sua prática de fechamento e exclusão. Simbolicamente, ela fixa os limites e exclui tudo o que não lhe pertence. A estereotipagem, em outras palavras, é parte da manutenção da ordem social e simbólica. Ela estabelece uma fronteira simbólica entre o "normal" e o "pervertido", o "normal" e o "patológico", o "aceitável" e o "inaceitável", o "pertencente" e o que não pertence ou é o "Outro", entre pessoas de dentro e "forasteiros, entre nós e eles.
> [...] os estereótipos referem-se tanto ao que é imaginado, fantasiado, quanto ao que é percebido como "real", e as reproduções visuais das práticas de representação são apenas metade da história. A outra metade – o significado mais profundo – encontra-se no que não está sendo dito, mas está fantasiado, o que está implícito, mas não pode ser mostrado (Hall, [2013] 2016, p. 192, 200).

Em confluência com Stuart Hall ([2013] 2016), bell hooks (2019a) enfatiza o caráter substitutivo dos estereótipos. São representações generalistas que servem para substituir a realidade com fantasias e falsidades. "São uma invenção, um fingimento de que se sabe quando os passos que levariam ao verdadeiro conhecimento possivelmente não podem ser dados ou não são permitidos" (hooks, 2019a, p. 303). Para mim, estereótipos são armas de políticas de desconhecimento (Segato, 2021).

A animalização de existentes negros em estereótipos é um dos modos de inclusão dissimulada dessas pessoas na cena da representação moderna/colonial. Grada Kilomba (2019, p. 79) menciona ao menos cinco tipos de procedimentos de estereotipagem até hoje recorrentes: infantilização, primitivização, incivilização, animalização e erotização. A visualidade moderna/colonial produzida no processo de estereotipização de Baartman faz uso desses cinco tipos e deve ser entendida como "uma prática discursiva para representar e regular o real que tem efeitos materiais" (Mirzoeff, 2016, p. 748) sentidos até hoje.

De volta a Hartman ([2019] 2022), leio o estigma como uma prática relacional material-discursiva que produz corpos dissimulados e o mundo antinegro em que habito. Patrícia Hill Collins ([2000] 2019) enfatiza a visualidade de alguns estigmas usados para regular o comportamento social em relação às mulheres negras (inclusive o delas próprias) por meio do conceito de *imagens de controle*, questão que detalho com alguns exemplos noutra cena. Por ora, quero mostrar como os estigmas atribuídos à Saartjie Baartman se atualizaram quase 150 anos depois de sua morte, repetindo os momentos iniciais de significação e produzindo efeitos materiais na carne de mulheres-cis negras e latinas estadunidenses. Salto no tempo.

Do outro lado do Atlântico Norte, no estado da Carolina do Norte, nos Estados Unidos, entre 1958 e 1960, mulheres-cis negras e latinas foram esterilizadas em massa para *o seu próprio bem*. Leio – de minha casa em Recife, no ano de 2020 – no *ARPE Journal – The*

American Review of Political Economy[152], a publicação de um estudo sobre esse programa governamental de esterilização forçada. Segundo o estudo, a prática eugênica era apoiada pelo Estado e se baseava no pressuposto da inferioridade genética-produtiva das populações não-brancas, principalmente as negras, afetando as mulheres assim inscritas pela racialidade. A esterilização é uma violência cometida contra a carne dessas mulheres no presente, mutilando-a, mas também contra as possibilidades de futuro: aquelas mulheres não mais poderão gerar uma vida em si. Foi uma violência física e psíquica, espaço e temporal: uma forma de controlar o que elas podiam ou não fazer, ser e realizar em vida.

> Neste documento, consideramos que as esterilizações eugênicas em Carolina do Norte foram feitas sob medida para atender a um objetivo específico da política eugênica – eliminar uma população excedente, indesejável e presumivelmente geneticamente imprópria e improdutiva. Uma população excedente é vista como um excesso de população acima de uma população de pobreza sustentável em uma jurisdição política. A população pobre sustentável, pelo menos da perspectiva dos funcionários da política eugênica, poderia ser determinada pela taxa de pobreza, pois a pobreza desencadeia a demanda por gastos públicos para manter o sustento de pessoas fora da força de trabalho. Neste contexto, como estar fora da força de trabalho está associado a indivíduos que não produzem nenhum produto do mercado, a esterilização eugênica pode servir como um método para minimizar os gastos com a pobreza que mantém uma população excedente geneticamente imprópria e improdutiva e impedir que ela transmita tais características hereditárias aos descendentes biológicos, que constituiriam um fardo no futuro[153] (Price; Darity Jr.; Sharpe, 2020, p. 3, tradução minha).

Como quem lê o roteiro de uma cena (Taylor, 2013), lá estão novamente: os homens da ciência, do Estado e do capital. Em Carolina do Norte, estão presentes mulheres latinas e afro-americanas, descendentes dos povos nativos da América ou dos sequestrados de África. As mulheres foram esterilizadas por serem consideradas geneticamente improdutivas, pois não geravam lucro suficiente para o capital e/ou eram custosas para o Estado. O argumento de defasagem econômica é convertido em dado natural hereditário aferido geneticamente.

A violência contra a carne feminina das latinas e negras estadunidenses dá a ver a relação implicada entre o capital, o racial, o patriarcal e a ciência. Elas são consideradas inúteis para o capital em virtude de sua defasagem econômica (provocada pelo próprio

---

[152] Disponível em: https://doi.org/10.38024/arpe.pds.6.28.20.

[153] No original: "In this paper, we consider whether eugenic sterilizations in North Carolina were tailored to meet a particular eugenics policy goal—to eliminate an undesirable and presumably genetically unfit and unproductive *surplus population*. A surplus population is viewed as an excess population above a sustainable poverty population in a political jurisdiction. The sustainable county-level poverty population, at least from the perspective of eugenic policy officials, could be determined by the poverty rate, as poverty triggers demand for public expenditures to maintain sustenance for persons outside of the labor force. In this context, as being out of the labor force is associated with individuals not producing any market output, eugenic sterilization can serve as a method to minimize poverty expenditures that maintain a genetically unfit and unproductive *surplus population*, and prevent it from transmitting such heritable traits to biological offspring, who would constitute a burden in the future".

capital). A ciência entra com a justificativa biológica, no caso genética, para tal defasagem. Uma vez que a justificativa científica foi elaborada, o Estado aparece autorizando juridicamente a prática da violência total contra sua carne. Médicos-cirurgiões realizam então os procedimentos de esterilização, eliminando a possibilidade de essas mulheres gerarem vida, afinal seus descendentes seriam igualmente inúteis, já que se trata de uma transmissão de pobreza genética. Essas mulheres têm seu valor, dignidade humana, medido na encruzilhada entre o capital e a escala sexual-racial simbólica do corpo da mulher-cis-branca.

A categoria analítica da racialidade, que começa a ser tornada explícita com Johann Blumenbach, foi produzida por cientistas europeus pós-iluministas e produz efeitos até hoje. Ao recorrer à *diferença racial* (Silva, 2019a), os efeitos da despossessão e do acúmulo negativo de capital, fruto da expropriação/exploração da capacidade produtiva de pessoas não-brancas colonizadas e oprimidas no sistema capitalista em todas as suas fases (colonial, mercantil, industrial, financeiro, etc.), são transformados em defeitos naturais cognitivos e comportamentais. Esses defeitos aparecem de modo biológico (pobreza genética, pele preta) ou cultural. É assim que a diferença racial inscreve as mulheres negras e latinas estadunidenses despossuídas economicamente, em virtude da acumulação negativa de capital intergeracional, como sendo naturalmente – geneticamente – improdutivas, inferiores às brancas e custosas para o Estado. A despossessão econômica é tornada, portanto, um defeito natural, essa é sua patologia.

Enquanto Saartjie Baartman foi considerada inferior com base em diferenças fisionômicas, as mulheres negras e latinas estadunidenses o foram com base em diferenças genéticas, mas que são igualmente visíveis em seus traços físicos e cor de pele. As categorizações científicas aplicadas à Baartman – *primitiva*, *selvagem*, *delinquente* e *anormal* – são atualizadas cerca de 150 anos depois de sua morte, na Carolina do Norte, para as mulheres negras e latinas estadunidenses, como *geneticamente inferiores* e *improdutivas*. Mudam-se os termos, permanece o roteiro: a carne feminina negra é patologizada como corpo feminino negro defeituoso. Em ambos os casos, a violência simbólica está implicada na física.

Como afirma Maria Lugones (2020, p. 74), “as fêmeas racializadas como seres inferiores foram transformadas de animais a diferentes versões de mulher – tantas quantas foram necessárias para os processos do capitalismo eurocêntrico global”. Assim, afirmar apenas que a ciência foi racista e que, por isso, Saartjie Baartman e essas mulheres negras e latinas estadunidenses foram violentadas é não notar, ou até mesmo obliterar, a força ética da propriedade que, em ambos os casos, autoriza a objetificação e a violência total contra a carne e a vida dessas mulheres.

O que aponto com isso é a eficácia da racialidade em esconder as relações econômicas profundamente implicadas nas produções teóricas, na atuação do Estado e nos procedimentos de violência total realizados pelos cientistas em ambos os eventos. As mulheres negras da Carolina do Norte tiveram sua carne invadida e violentada por serem consideradas inúteis para o capital. A violação de Saartjie Baartman foi uma forma de torná-la útil para o capital. Nas duas situações, as mulheres envolvidas se tornaram objeto da ciência. Em ambas as situações, suas vidas foram temporalmente capturadas.

Noto o tempo cronológico e vejo que as mulheres negras e latinas da Carolina do Norte sofreram a eliminação de uma possibilidade de futuro (engravidar), enquanto Saartjie Baartman foi anacronicamente posicionada como pertencente ao passado da humanidade (primitiva, selvagem), portanto, igualmente sem futuro. A vida dessas mulheres foi determinada externamente pela violência total praticada pelos colonizadores (no caso de Saartjie Baartman) e pelos descendentes desse último (no caso das estadunidenses).

A flecha do tempo não funciona para pessoas negras, pois a temporalidade linear é profundamente implicada na continuidade das relações de poder moderno/coloniais que se repetem a cada nova configuração do capital (Silva, 2019a). Contudo, a repetição "é sempre provisória, sempre sujeita à revisão, sempre passível de reinvenção; repetição nunca se oferece da mesma maneira, mesmo quando sustentada pela constância da transmissão" (Martins, 2003, p. 66). Para notar os padrões repetidos no tempo (Silva, 2019a), os quais considero como reencenações dos roteiros de violência racial/colonial (Taylor, 2013), é preciso prestar atenção não apenas ao que muda de uma época para outra, mas também ao que se transfere, repetindo os momentos de significação iniciais (Spillers, [1987] 2021). Noutras palavras, é preciso localizar gestos e ações semelhantes, e fazê-lo já é criar brechas no cativeiro da sequencialidade.

Nessa cena, eu descrevi um evento científico de violência colonial/capital/patriarcal/racial, que vem se repetindo no tempo. Leio a esterilização forçada das mulheres negras estadunidenses como reencenação do roteiro de violência total que se dava na carne das escravizadas de ontem e que continua disponível para ser encenado novamente. Tornar a reencenação desse roteiro impossível é o desafio de todos nós no *agora* (Martins, 2021) de nossa existência.

Walter Benjamin (2012, p. 243), repito, afirma que "articular historicamente o passado não significa conhecê-lo 'tal como ele propriamente foi'. Significa apropriar-se de uma recordação, como ela relampeja no momento de um perigo". Isto implica reconhecer no hoje a

participação daquele passado. E isso só pode ser feito ao se reconhecer que cada agora é um emaranhamento de temporalidades.

> [...] Benjamin constrói uma poderosa teoria da necessidade de criar imagens capazes de despertar as consciências para a revolução. Elas alimentariam o corpo coletivo, inervando-o, produzindo o ímpeto para a mudança histórica, que significaria o fim do progresso como catástrofe e a inauguração de um novo tempo, que liberaria as histórias recalcadas pela historiografia associada ao progresso e ao culto do tempo linear, homogêneo e vazio. O tempo denso, pleno de *jetztzeit*, tempo-agora, que para Benjamin é o tempo da historiografia a contrapelo [...] (Seligmann-Silva, 2022, p. 97).

Discordo do professor Márcio Seligmann-Silva apenas no entendimento de que o tempo-agora é novo. Talvez fosse novidade para Walter Benjamin, educado no modo de pensar moderno/colonial, o qual se baseia na linearidade temporal. Mas não o era/é para muitos povos que pensam outramente. Apresento, então, outras duas pensadoras, vindas de lugares epistemológicos distintos, mas que confluem no entendimento de que em todo agora existe um acúmulo de temporalidades emaranhadas.

A partir da cosmologia aymara, a socióloga Silvia Rivera Cusicanqui (2010, p. 54-55) destaca que: "o mundo indígena não concebe a história linearmente, e o passado-futuro está contido no presente: regressão ou progressão, repetição ou superação do passado estão em jogo a cada momento e dependem mais de nossas ações do que de nossas palavras". Já para a estudiosa dos conhecimentos africanos e afrodiaspóricas, a professora Leda Maria Martins (2021, p. 63), "a pessoa é a materialidade do que prevalece na temporalidade agora, habitada de presente, passado e de um provável futuro, um em ser e um sistema no qual incide a ontologia ancestral". Desse modo, é no *agora* que criamos uma nova *espiral* do tempo, em que escrutinamos o passado, em vista de um futuro que queremos realizar, ou que não pôde ser realizado pelos que se foram. Todo agora é uma *encruzilhada* (Martins, 2021) de possibilidades para fazer diferente, para não se repetir os erros do passado. Toda agora está prenhe de chances para interromper a flecha do tempo moderno/colonial. Reconhecer o agora, é reconhecer que há passado esgotado, acabado, findo:

> Não existe passado independente do presente. De fato, o passado só é passado porque existe um presente, assim como só posso apontar para algo lá porque estou aqui. Mas nada está inerentemente lá ou aqui. Nesse sentido, o passado não tem conteúdo. O passado – ou, para ser mais preciso, a preteridade (*pastness*) – é uma posição. Portanto, de forma alguma podemos identificar o passado como passado (Trouillot, [1995] 2016, p. 41).

Com isso, por exemplo, afirmo que Saartjie Baartman se posiciona em relação ao meu presente, em 2024, como uma mulher que viveu no passado. Em termos de *agora*, ela existe para mim na condição de uma recordação que vem sendo transmitida intergeracionalmente

por diversas/os pensadoras/es, de Georges Cuvier à Rizvana Bradley entre outras/os. Eu me componho enquanto recomponho, nestas páginas, o passado de Saartjie Baartman. Assim, ela participa ativamente da minha constituição: é minha contemporânea. E estará presente no futuro, participará da constituição de todos os que vierem a conhecê-la por este e outros textos.

> Nesses casos, como em tantos outros. os sujeitos coletivos que supostamente recordam não existiam como tais à época em que ocorreram os eventos que pretendem recordar. Em lugar disso, sua constituição como sujeitos segue lado a lado com a contínua criação do passado. Assim, eles não são sucedâneos desse passado: são seus contemporâneos (Trouillot, [1995] 2016, p. 42).

Em resumo, seguindo as proposições de Leda Maria Martins (2021) sobre as *espirais do tempo*: todo presente está prenhe de passado, presente e futuro; o mesmo se passa com as demais separações do tempo cronológico. Desse modo, nosso presente, em 2024, habitava o passado do Brasil colônia e império na condição de futuro possível ou impossível (inimaginável), talvez sonhado, desejado ou indesejado, assim como aquele passado colonial habita o nosso presente e futuro. As colonialidades são o modo ativo com que o passado colonial ainda modela o hoje de acordo com as regras do ontem. Como o passado colonial vai participar da composição de nosso futuro é matéria das decisões tomadas no agora.

Noutras palavras, é no *agora* que se funda, que se modela, o tempo. Esse é um assunto que aprofundo no capítulo 3 em atenção às obras do *corpus*. Por ora, fico com a composição temporal criada nessa cena. A qual me permitiu observar as implicações profundas entre o capital, o sexual-racial, o científico e a violência total praticada contra a carne e a vida de mulheres-cis negras em momentos distintos do tempo cronológico.

2.3 DOS TIPOS RACIAIS

> Um aspecto fundamental da descolonização da câmera é não permitir que o passado colonial da fotografia e seus legados culturais no presente permaneçam incontestados e sem contestação, ou que sejam simplesmente deixados como a norma dada na história do meio. Descolonizar a imagem fotográfica é um ato de libertá-la das condições assumidas, normativas, hegemônicas e coloniais presentes, consciente ou inconscientemente, no momento de sua criação original e em suas leituras e exibições[154] (Sealy, 2019, p. 2, tradução minha).

[154] No original: “A key aspect of decolonising the camera is to not allow photography’s colonial past and its cultural legacies in the present to lie unchallenged and un-agitated, or to be simply left as the given norm within the history of the medium. Decolonising the photographic image is an act of unburdening it from the assumed, normative, hegemonic, colonial conditions present, consciously or unconsciously, in the moment of its original making and in its readings and displays. This is therefore a process of locating the primary conditions of a racialised photograph’s coloniality and, as such, decolonising the camera works within a form of black cultural

Retorno à fotografia para mais um movimento de sua exposição como arma de captura moderna/colonial, dessa vez com a produção de corpos dissimulados. Ainda não é o momento de libertar suas imagens para que possam habitar outros imaginários, isso apresento no capítulo seguinte. Neste, ainda continuo na exibição de exemplos da fotografia (re)produção do mundo antinegro. Começo, então, por uma história clássica da fotografia: o surgimento do daguerreótipo.

Louis Jacques Mandé Daguerre [1787–1851], em continuação às pesquisas sobre o processo fotográfico de seu sócio Joseph Nicèphore Niépce [1765–1833], desenvolveu o daguerreótipo na França. A principal vantagem do invento era representar o visível sem a técnica do desenho. Algumas desvantagens: o custo de sua produção e a não reprodutibilidade. O daguerreótipo foi patenteado em 1839 e rapidamente caiu no gosto do público. "O anúncio de que o Daguerreótipo 'não requer conhecimento de desenho' e que 'qualquer um pode ter sucesso e atuar tão bem quanto o autor da invenção' foi recebido com enorme interesse, e a 'Daguerreomania' tornou-se uma loucura da noite para o dia[155]" (Leggat, 1995, n.p., tradução minha).

Em 1844, o naturalista francês Étienne-Renaud-Augustin Serres [1786–1868] apresentou à Academia de Ciências Francesa daguerreótipos de dois *índios Botocudos*, realizados por E. Thiesson em Paris. O naturalista alegava a importância da fotografia para o estudo das raças humanas ou Antropologia Comparada, cujo objetivo era determinar, de modo exato, as características das raças humanas e sua variabilidade, pois Serres pretendia criar um museu que inventariasse todos os *tipos raciais* existentes. Por permitir a "representação fidedigna e rápida das características físicas do homem, sobretudo quando a essa fidedignidade de reprodução das características se adiciona a possibilidade de representá-los sob suas distintas relações"[156] (Serres, 1845 *apud* Naranjo, 2006, p. 26, tradução minha), a fotografia era fundamental para seu intento.

Segundo o naturalista, a fotografia facilitava a comparação anatômica das raças humanas. Não era mais necessário deslocar os objetos para estudo na Europa, já que as fotos

---

politics to destabilise the conditions, receptions and processes of Othering a subject within the history of photography".

[155] No original: "The announcement that the Daguerreotype "requires no knowledge of drawing" and that "anyone may succeed and perform as well as the author of the invention" was greeted with enormous interest, and 'Daguerreomania' became a craze overnight".

[156] No original: "representación fidedigna y rápida de los caracteres físicos del hombre, sobre todo cuando a esta fidelidad de reproducción de los caracteres se añade la posibilidad de representarlos bajo sus distintas relaciones".

eram tomadas nos lugares de origem dos espécimes investigados. A fotografia deveria substituir a observação direta da coisa em si, pela indireta, visual, da imagem da coisa. A fidedignidade representacional do meio tornava-o mais preciso para a análise antropométrica comparativa do que o desenho.

> A representação fidedigna dos tipos humanos é a base da antropologia e se obtém mediante dois procedimentos, ambos efetivos: o daguerreótipo, por um lado, e a fundição de bustos em gesso, por outro. Com raras exceções, os viajantes que nos transmitiram os tipos americanos o fizeram muitas vezes de forma ideal: quase sempre, as figuras contidas em suas obras são tipos europeus disfarçados de americanos. Muitas vezes, a arte brilha mais do que a realidade. Contudo, é esta realidade, nua e sem arte, a que nos oferece o daguerreótipo, que dá às figuras obtidas por este procedimento uma veracidade que nenhum outro pode oferecer. Portanto, só podemos recomendar fortemente aos nossos viajantes o uso deste procedimento e a multiplicação dos tipos tomados de homens e mulheres adultos, assim como de crianças. Após o daguerreótipo, a reprodução dos tipos por fundição em gesso natural é de grande precisão, pois fornece tanto o tipo quanto as dimensões da cabeça, pescoço e ombros. Uma vez obtidas essas dimensões, é fácil, de acordo com a correlação das peças, deduzir as dimensões que o gesso não pode representar[157] (Serres, 1852, *apud* Naranjo, 2006, p. 32, tradução minha).

No daguerreótipo apresentado por Serres (*Figura 6*), a pessoa indígena está sentada, "sem movimento, sem nome, sem história, identidade e aspirações"[158] (Bogre, 2019, p. 38, tradução minha). O historiador Marcos Morel (2001) afirma que os indígenas foram levados a Paris por volta de 1843 por um viajante chamado Marcus Porte e, chegando lá, se tornaram famosos como objetos de estudo em debates acadêmicos do *Institut de France*. A Serres coube a elaboração de um relatório sobre suas existências.

> A principal preocupação do cientista (Serres) diante dos índios foi realizar cuidadosas medidas antropométricas, o que já indica sua filiação intelectual. Altura, dimensão das partes do corpo, os dois índios foram escrupulosamente esquadrinhados. Serres não esqueceu a cor da pele, fator tão importante para uma classificação do tipo racial, qualificando-a como marrom-avermelhada (*brun rougeâtre*). De posse desse material (medidas antropométricas e observações físicas), o acadêmico preparou seu relatório lido na sessão (Morel, 2001, n.p.).

---

[157] No original: "La representación fidedigna de los tipos humanos es la base de la antropología y se obtiene mediante dos procedimientos, ambos efectivos: el daguerrotipo, por un lado, y el vaciado de bustos en escayola, por el otro. Salvo raras excepciones, los viajeros que nos han transmitido los tipos americanos lo han hecho a menudo de una manera ideal: casi siempre, las figuras que encierran sus obras son tipos europeos disfrazados a la americana. A menudo, brilla más el arte que la realidad. Sin embargo, es esta realidad, al desnudo y sin arte, la que nos ofrece el daguerrotipo, lo que dota a las figuras obtenidas por este procedimiento de una veracidad que ningún otro puede ofrecer. Así pues, sólo podemos recomendar encarecidamente a nuestros viajeros el uso de este procedimiento y la multiplicación de los tipos tomados del hombre y la mujer adultos, así como de los niños. Después del daguerrotipo, la reproducción de tipos mediante el vaciado en escayola al natural es de una gran exactitud, ya que proporciona a la vez el tipo y las dimensiones de la cabeza, el cuello y los hombros. Una vez obtenidas estas dimensiones, es fácil, según la correlación de las partes, deducir las dimensiones que la escayola no ha podido representar".

[158] No original: "[...] motionless and nameless, without History, identity, or aspirations".

Figura 6 – Etiqueta manuscrita à tinta preta[159]: 3490. Brasil. Botocudo. Cara de homem[160]



Fonte: Musée du Quai Branly[161]

De posse das medições antropométricas, Serres realizou um estudo comparativo dos Botocudos e dos *índios Iawoa* dos Estados Unidos, alicerçado pelo relato do príncipe Maximilien de Wied-Neuwied [1782–1867], que tinha viajado à América entre 1821 e 1822 e escrito sobre o comportamento sociocultural de ambos os povos indígenas. Quanto aos aspectos comportamentais, Serres chegou à conclusão de que os Iawoa eram moralmente superiores aos Botocudos, pois tratavam melhor suas esposas. Quanto aos aspectos físicos, os Iawoa também eram superiores, pois se assemelhavam mais aos escandinavos (raça caucasiana, branca), enquanto os Botocudos eram inferiores porque eram mais parecidos com os mongólicos.

Segundo Morel (2001), Serres não precisou indagar os indígenas botocudos que estavam em Paris para chegar a tais conclusões morais e biológicas sobre eles. O cientista não os considerava como pessoas com capacidade de enunciar-se por si próprias. Os indígenas

[159] Segundo o *Musée du Quai Branly*, na capa da fotografia encontra-se esse texto. No site do museu, o daguerreótipo possui a seguinte descrição: "Brésil. Botocudo. Homme. Face. Plaque provenant de la collection de plaques de projection du *Musée de l'Homme*". Tradução: "Brasil. Botocudo. Homem. Rosto. Placa da coleção de placas de projeção do *Musée de l'Homme*".

[160] No original: "Etiquette manuscrite à l'encre noire: '3490. Brésil. Botocudo. Homme. Face'".

[161] Disponível em: https://www.quaibranly.fr/fr/explorer-les-collections/base/Work/action/show/notice/909627-botocudo-homme-face/page/1/909627-botocudo-homme-face.

podem até ter falado, mas não existem registros. De toda forma, como Sujeito, Serres era incapaz de escutá-los.

Em resumo, na perspectiva racial-científica predominante no século XIX, ambos os povos indígenas são inscritos como primitivos e selvagens, estão localizados do outro lado do abismo na escala hierárquica de humanidade, que tem por referência moral e cognitiva, cultural e biológica o homem-cis-branco-europeu. Diante dele, os indígenas são inferiores, não-humanos, animais. Entre os dois povos indígenas, os Iowa são superiores: sua superioridade moral se manifesta em seus traços físicos visíveis, escandinavos, estando, portanto, mais próximos do Sujeito da civilização. Os Botocudos foram considerados espécimes inferiores aos Iowa. Serviram de dados para essas conclusões os escritos de um viajante europeu, os daguerreótipos, as medições e observações físicas dos Botocudos.

Dez anos após a apresentação dos Daguerreótipos feita por Serres, a revista *La Lumière* publica o elogio do naturalista Ernest Conduché à qualidade da nitidez dos daguerreótipos (aos quais se refere como "placas"). Conduché também enalteceu o recém-aberto Museu de História Natural e a iniciativa de Serres por começar um inventário de documentos úteis ao estudo das raças humanas. Entre os documentos, estavam as imagens dos Botocudos. Àquela época, os daguerreótipos circulavam mais do que as fotografias em papel. No final do texto, Conduché especula: "o futuro da fotografia é conquistar um lugar importante no Museu Antropológico" [162] (Conduché, 1855 *apud* Naranjo, 2006, p. 33, tradução minha).

Desnecessário afirmar que em momento algum os textos científicos produzidos por Serres ou Conduché mencionam a condição de expropriação/exploração colonial/capital que possibilita sua ciência, seus relatos e métodos de pesquisa – e isso não é à toa, é uma das funções da racialidade. Tal como ocorrido com Saartjie Baartman (cerca de 30 anos antes), os Botocudos foram meticulosamente medidos, inscritos pelo discurso científico como inferiores por natureza. A diferença? Coube ao daguerreótipo o papel que cabia ao desenho na Anatomia Comparada de Cuvier: a utilização de ambos como ferramentas da ficção científica da racialidade à serviço da dominação colonial/capital. Contudo, isso é só o início da trajetória fotográfica. E depois da "daguerreomania"?

[162] No original: "[...] el porvenir de la fotografia es conquistar um lugar importante en el Museo Antropológico".

Volto ao Brasil e noto a economia visual[163] das *cartes de visite*, quando se tornou moda colecionar imagens em miniatura de seres humanos não-brancos, os *tipos raciais*, em álbuns. Em 1839, Henry Fox Talbot apresentou o calótipo à *Royal Society* em Londres, dispositivo que possibilitava a reprodutibilidade da imagem, coisa que o daguerreótipo não permitia. E, assim, começou o longo caminho de industrialização da fotografia no século XIX, que atravessou diversas fases. Do uso do colódio úmido e placas artesanais de vidro (negativo em vidro com cópia em papel albuminado) às placas secas com gelatina de sais de pratas e, depois, os filmes em rolo e papéis fotográficos, já próximo ao final do século. De toda forma, foi a reprodutibilidade fotográfica que tornou possível a criação, em 1854, por André Adolphe Eugène Disdéri [1819 – 1889], da *carte de visite*.

> Adolphe-Eugène Disdéri. Apresentava uma fotografia de 9,5 x 6 cm montada sobre um cartão rígido de 10 x 6,5 cm, aproximadamente. Disdéri criou um método de fotografia menor e capaz de produzir múltiplas cópias da mesma imagem. Fazendo uso das técnicas já existentes, o negativo de vidro em colódio úmido e a cópia em papel albuminado, ele desenvolveu uma câmera, com quatro lentes, capaz de produzir oito retratos, cópias idênticas, com apenas uma chapa de vidro (Stumvoll, 2019, p. 41).

Rapidamente, colecionar os retratos em miniatura se tornou uma febre entre as classes burguesas europeias e a elite colonial nas Américas. Na década de 1860, fazia parte da etiqueta social trocar os retratos entre si. O modismo das *cartes de visite* impulsionou a venda de álbuns para colecionar as pequenas imagens-documento. Com as *cartes de visite*, a fotografia passou a fazer, definitivamente, parte do cotidiano do Sujeito cidadão do Estado. Dois modelos de retratos se destacavam nesse formato, os retratos de ego burguês e as fotografias de tipos raciais. A estética fotográfica do primeiro refletia as aspirações dos clientes fotografados:

> A primeira exigência desses clientes era que o retrato fosse um testemunho de sua situação social e suas conquistas materiais. Uma segunda exigência era que o retrato refletisse suas conquistas pessoais como indivíduos cujas qualidades morais, personalidade e caráter se derivavam de uma essência interna livre de vínculos societários de status e classe. Entre essas duas demandas, algo contraditórias, Disdéri – que estabeleceu o padrão universal de estilo das *cartes de visite* – elegeu a segunda com o fim de destacar a nova forma de retrato em seus discursos públicos e escritos[164] (Poole, 2000, p. 139, tradução minha).

---

[163] Segundo a antropóloga Deborah Poole (2000), economia visual indica não apenas os dados culturais, regime de significação, códigos simbólicos compartilhados, mas também a produção, circulação de consumo de fotografias e outros tipos de imagens. Segundo a autora, observar a economia visual é observar as relações sociais, as desigualdades de poder, bem como o compartilhamento de sentidos.

[164] No original: "La primera exigencia de estos clientes era que el retrato fuera un testimonio de su situación social y sus logros materiales. Una segunda exigencia era que el retrato refleje sus logros personales en tanto individuos cuyas cualidades morales, personalidad y carácter se derivaron de una esencia interna libre de los vínculos societarios de status y rango. Entre estas dos demandas, algo contradictorias, Disdéri -quien estableció

Um dos principais mitos fotográficos que circulavam nos discursos daquela época era o de que o retrato mostrava a essência dos retratados, sua personalidade e consciência (intelectual e moral), enfim, sua *natureza*. Isto é, "apesar do aparato de cena, da pose orquestrada e presa ferros, e dos possíveis retoques do produto final, era senso comum a ideia de que o retrato fotográfico não mentia" (Koutsoukos, 2010, p. 38). O fotógrafo deveria observar o cliente com bastante atenção para mostrar a essência do fotografado, considerada escondida por baixo de atitudes corporais copiadas ou ainda buscar o que há "'no fundo do sujeito..., em sua aparência íntima e profunda' e, através dele, fazer com que fale 'a própria alma'"[165] (Disdéri *apud* Poole, 2000, p. 139, tradução minha). Em suma, o retrato revelava a verdadeira natureza do indivíduo fotografado[166].

> Saudada por ter superado os confusos enigmas da linguagem e por ser capaz de comunicar numa escala global através da faculdade universal da visão, a fotografia deslocou a autoridade do conhecimento universal da linguagem impressa para o espetáculo. Se o anseio da câmera pela verdade se baseava na ciência óptica, seu efeito foi reordenar, de um golpe, as hierarquias da história mundial (McClintock, 2010, p. 189).

À época, as sociedades brancas na Europa, colônias e ex-colônias entendiam a foto majoritariamente como uma representação objetiva produzida por uma tecnologia neutra, imparcial. A imagem fotográfica era a representação exata da realidade observada pela câmera. Logo, ela atestava a verdade da alma do retratado e não sua performance para a câmara. Assim, nesta cena, em plena época da crença na objetividade fotográfica, apresento como a fotografia contribuiu na (re) produção da linha divisória da humanidade.

Junto o mito da verdade do retrato fotográfico ao aparente realismo da representação objetiva fotográfica, mais a negociação capitalista mercantil entre o fotógrafo e o fotografado – somado aos interesses estéticos, éticos e políticos desse último (como gostaria de ser socialmente visto e reconhecido) – como elementos da relação de produção material-discursiva do que deve ser mostrado, ou não, e como. É nesse complexo de produção do visível fotográfico que foram feitas as *cartes de visite* de ego burguês, um *tipo racial branco*. Contudo, à época, assim como hoje, a ideia de *tipo racial* não era/é aplicada a pessoas lidas

---

el estándar universal del estilo de las caries de visite- eligió la segunda con el fin de destacar la nueva forma de retrato en sus discursos públicos y escritos".

[165] No original: "'el fondo [*fond*] del sujeto…, en su apariencia íntima y profunda' y, a través de ello, hacer que hable 'la propia alma'".

[166] Já mencionado, entre os europeus, um dos primeiros escritos que expõe essa crença de que a aparência física revela o caráter moral, intelectual, comportamental do ser, é o livro *De humana physiognomonia* (1586) de Giovanni Battista della Porta [1535–1615].

como brancas, dada sua presunção de transparência, já que representantes do Humano. Desse modo, as fotografias de tipos raciais referiam-se sempre a pessoas não-brancas.

Figura 7 – Título: Dr. João Jacintho de Mendonça. Autoria: Barros, Justiniano de. Data: 1865 circa. Município: Rio de Janeiro[167]



Fonte: Acervo IMS[168]

O principal destino das *cartes de visite* de ego burguês foram os álbuns de família, com sua circulação sendo de caráter mais privado. O fotografado era detentor de seus retratos e escolhia com quem trocar: em geral, entre parentes, amigos, amantes; em alguns casos, como apresentação profissional. Apresento então um exemplar do que venho expondo. A *Figura 7* mostra um homem branco de meia-idade performando para a câmera. Ele está em pé, olhando diretamente para a câmera do fotógrafo, usa roupas sociais e está calçado. Seu paletó é escuro e não apresenta desgaste. Seu sapato reflete um brilho, suponho que possa ser novo ou tenha sido engraxado. O homem apoia sua mão direita em uma cadeira de acolchoado escuro, brilhoso, sem marcas aparentes de uso. A cadeira, ultrapassa um pouco o

[167] Descrição da imagem no site do Arquivo.
[168] Disponível em: https://acervos.ims.com.br/portals/#/search?filtersStateId=28.

enquadramento, o que funciona como um gatilho para o espectador imaginar a continuidade da cena para além do quadro.

Atrás do homem, a parede é lisa, de tonalidade clara, o que cria contraste com seu paletó escuro. O rodapé da parede é largo e esculpido à moda da decoração arquitetônica burguesa da época. Suponho que esse homem deva ter posses ou ser alguém importante. A imagem me diz que ele é um Sujeito cidadão do Estado brasileiro. Ao ler a legenda, escrita na fotografia, fico sabendo tratar-se de Dr. João Jacintho de Mendonça. O retratado tem nome, sobrenome e título, *Doutor*, o que reforça minha suposição inicial. Trata-se de uma figura de autoridade na sociedade.

A vestimenta e o cenário corroboram a performance do retratado, ajudam a afirmar sua singularidade como cidadão pertencente à classe média-alta daquela sociedade. Pesquiso na internet por seu nome e descubro que foi médico e ex-governador da província de São Paulo. Imagino a negociação comercial entre o retratado e fotógrafo e suponho que aquele, em algum momento, deva ter concordado com o procedimento e o resultado fotográfico. A existência da *carte de visite* com esse retrato posado atesta esse momento de negociação entre o homem retratado e o fotógrafo, o prestador de serviço.

> Com o cartão de visita popularizou-se o retrato de corpo inteiro e, com ele, o espaço vazio em volta do modelo, que, a partir daí, passou a ser usado como cenário, assim como também acontecia na pintura. A fotografia em plano médio (com o modelo retratado de corpo inteiro, geralmente centralizado, e com espaço relativo em volta) permite a exploração do cenário (com o uso de algum mobiliário, objetos de distinção, um fundo pintado, uma coluna, uma cortina) e a apresentação de certos símbolos de *status*, com uma roupa bem-ajambrada – muitas vezes da última moda – uma joia, um relógio com corrente [...] (Koutsoukos, 2010, p. 34).

Desse modo, a inscrição fotográfica produziu a visualidade de ego burguês, uma combinação de informação social, imaginação e percepção que se materializa numa forma fotográfica. Essa *carte de visite* circulou em um certo tipo de economia visual já detalhado aqui, atestando o status social do Sujeito cidadão do Estado retratado, aquele para quem os princípios modernos universais da liberdade e igualdade existem e funcionam em sua proteção. Esse é o sujeito autodeterminado, que pode representar a si próprio e aos demais humanos na esfera pública do político. Faz isso, por exemplo, ao negociar com o fotógrafo como se autoapresentar imageticamente na sociedade.

Noto agora a visualidade produzida por meio das *cartes de visite*, para aquele considerado Outro. A fotografia, tecnologia usada para glorificar uns, é a mesma usada para desumanizar outros. Deborah Poole (2000) conta como, no Peru, por meio de efeitos de iluminação, se exacerbavam algumas características físicas dos povos andinos, buscando fazê-

las corresponder aos traços fisionômicos tidos por característicos de *tipos criminosos*. Ou seja, o controle da iluminação conduzia à representação e orientava a percepção.

A imagem fotográfica desempenhava, e continua desempenhando, um papel pedagógico ao disciplinar o modo como os indivíduos nela representados deviam/devem ser reconhecidos na sociedade. Poole (2000) afirma que, nas décadas de 1860 e 1870, no Peru, o interesse por retratos de *tipos exóticos* aumentou muito e era comum as mesmas pessoas racializadas como não-brancas aparecerem com diferentes vestimentas e legendas nas *cartes de visite*. Seguem alguns exemplos de legendas que encontrei: *tipo americano*, *tipo indígena americano*, *Chola*, *negro mina*, *gabão*, *cabinda*, *crioulo*, em alguns poucos casos o ofício do retratado, jamais seu nome próprio.

Figura 8 – Escravo de ganho carregando cadeiras. Christiano Junior. Data: [1864-1865]. Localidade: Rio de Janeiro[169].



Fonte: Acervo Museu Histórico Nacional[170]

A *Figura 8* apresenta um *tipo racial* ou *exótico* legendado como *escravo de ganho*, um termo indicador de sua condição de raça, gênero, classe e função econômica-social no Rio de

[169] Descrição da imagem no Arquivo.
[170] Disponível em: https://brasilianafotografica.bn.gov.br/brasiliana/handle/20.500.12156.1/6495.

Janeiro de 1865. A pessoa fotografada, reduzida a essa legenda, passa a ser o representante de todas os demais que, aos olhos dos colonizadores e seus descendentes, caibam dentro dessas categorias. Como autor e proprietário da foto, o fotógrafo opta por não informar o nome do fotografado, que entra para o arquivo na condição de anonimato. É que o anonimato facilita a sobreposição da categoria à singularidade do fotografado. E isso auxilia no entendimento de que a imagem e seu referente representam, por substituição, todas as outras pessoas que com ele possuam semelhanças visuais - indicativas de raça, classe, gênero, profissão, etc.

Diferentemente do que acontecia na produção dos retratos de ego burguês – pessoa sempre nomeada, singularizada –, na produção dos tipos raciais, "a tarefa do fotógrafo era a de construir uma espécie de estranhamento, orientando o olhar do espectador para o diferente e pitoresco dos personagens representados" (Rattes, 2010, p. 90). Ou seja, nem a estética da imagem, nem as informações contidas nas legendas obedeciam às aspirações sociais dos retratados. Ambas eram determinadas por um terceiro, em geral o fotógrafo, que produzia um estereótipo, por meio de um processo de iconização violenta, no qual a legenda servia para fixar um conceito ou categoria à pessoa retratada.

Desse modo, entendo a produção fotográfica de tipos raciais como um complexo de visualidade colonizador (Mirzoeff, 2016), em que participam no mínimo quatro protagonistas. O primeiro é a pessoa fotografada forçada a aparecer na imagem segundo as vontades do fotógrafo, o segundo protagonista no exercício de seu poder autoritário. O terceiro é a câmera. E o quarto é o público espectador, responsável por legitimar tal produção. Ou seja, a fotografia de *tipos* não trata da autoapresentação de pessoas, mas da produção de estereótipos. Pessoas serão postas para performar conceitos e categorias previamente produzidos pelo Sujeito – algo considerado maior do que sua singularidade, tornada irrelevante, daí seu anonimato.

> [...] tipo racial surgiu como o conceito privilegiado que revelou como aspectos circunstanciais e elusivos do corpo e do lugar de "origem" revelaram a operação de princípios abstratos (transcendentais) na produção de diferentes tipos de consciência humana. Segundo Brinton (1901), por exemplo, o objeto da ciência do homem não era meramente "traços visíveis", mas também a "estrutura interna dos órgãos" que determinava as diferenças físicas e mentais entre os grupos humanos[171] (Silva, 2001, p. 431, tradução minha).

[171] "'Racial Type' emerged as the privileged concept which revealed how circumstantial and elusive aspects of the body and place of 'origin' revealed the operation of abstract (transcendental) principles in the production of different kinds of human consciousness. According to Brinton (1901), for instance, the object of the science of man was not merely 'visible traits' but also the 'internal structure of the organs' which determined the physical and mental differences among human groups".

É uma questão cuja abordagem iniciei na Cena 2.2 – na estigmatização de Saartjie Baartman –, mas que começo a aprofundar aqui, em virtude do papel que a fotografia desempenhou na consolidação da ideia de tipos, ao produzir aquilo que afirmava objetivamente representar. O tipo racial, retomo Silva (2001), é um conceito abstrato que se materializa numa visualidade colonial (Mirzoeff, 2016) fotográfica. Noutras palavras, as fotografias de tipos raciais produzem os tipos raciais fotografados. Elas são efeito de um modo de ver, pensar, conhecer e, ao mesmo tempo, lhes dão continuidade. A dominação moderna/colonial opera por meio da repetição incessante de gestos (nesse caso, fotografar, escrever a legenda e comercializar as *cartes de visite*) que (re)produzem sua ética relacional.

Essa *carte de visite* (*Figura 8*) me parece uma antítese da *carte de visite* de ego burguês *(Figura 7)*. Nela, o homem não olha para a câmera, parece estar se movendo para sua esquerda. Tem a pele escura, deve ser racializado como negro, talvez mulato (termo do colorismo à época), e está descalço, indicando tratar-se de um escravizado. Sua vestimenta parece ser um pouco grande para seu corpo, está amassada e desgastada; a calça e a blusa são de tons claros; tem um tecido escuro caído ao chão; seu paletó escuro contrasta com a parede ao fundo; o homem usa a mão direita para equilibrar as quatro cadeiras de madeira, desacolchoadas, que sustenta sobre sua cabeça. As cadeiras ultrapassam o quadro pictórico. Na parte de baixo da *carte de visite,* posso ler apenas o nome do estúdio fotográfico: Christiano Jr. *Photo*. Ao ler a legenda da imagem no site da Brasiliana Fotográfica, sou informada de que se trata de um *escravo de ganho carregando cadeiras*, esse é seu *status* social. Nessa *carte de visite*, o retratado não tem nome, tem categoria *escravo de ganho*:

> No Império do Brasil, a escravidão continua sendo a principal fonte de renda [...]. O tráfico negreiro, até 1850, é um grande negócio para o capitalista brasileiro. A escravidão estava em toda parte e mesmo uma pessoa de pequenas posses possuía um escravo de ganho que lhe trazia diariamente o sustento. Deste modo, na capital do Império, circulavam pelas ruas diversos tipos de trabalhadores, a maioria absoluta, negra. Eram carregadores, aguadeiros, vendedores de frutas, cesteiros, barbeiros ambulantes, quituteiras etc[172] (Lenzi, 2019, n.p.).

Em concordância com Maria Inês Turazzi (1995, p. 64), "a pose é o próprio símbolo da fotografia no século XIX, atravessando a sua história como elo de ligação entre as imagens obtidas, os recursos tecnológicos existentes e os agentes sociais envolvidos". Esteticamente a *carte de visite* (*Figura 8*) pretende afirmar a subjugação daquela pessoa na sociedade, conforme a legenda indica. A diferença entre ela e o retrato de ego burguês (*Figura 7*): nela o retratado não se apoia no objeto, é o objeto que se apoia nele, numa inversão de valor. A pose

[172] Disponível em: http://brasilianafotografica.bn.br/?p=14617.

com que performa para câmera, a vestimenta e os pés descalços do retratado reafirmam a legenda do site, indicando sua situação econômica e social naquela sociedade. Suponho que ele talvez não tenha sequer visto sua imagem impressa no papel fotográfico. O fotógrafo tampouco deve ter perguntado se o retratado concordava ou não com aquele resultado visual. Caso o fotografado tenha sido pago para modelar, o dinheiro deve ter ido para o seu senhor, já que a legenda informa sua condição de *escravo de ganho*. De toda forma, nesse caso, é o retratado quem presta serviços ao fotógrafo, não o contrário.

As *carte de visite* de *tipo racial* eram produzidas para o colecionismo. Não aquele dos álbuns de família, mas o dos álbuns simbólicos dos colecionadores do mundo e da carne dos Outros. Anne McClintock (2010) aborda esse valor fetichista das coleções fotográficas coloniais e afirma que "o estúdio fotográfico comercial tornou-se o espaço urbano [...] para produzir em massa o espetáculo imperial para o consumo popular" (McClintock, 2010, p. 191). Com a fotografia de tipos, o escravizado passou a gerar lucro para os colonizadores e seus descendentes também com sua imagem.

Desse modo, por um lado, a fotografia contribuiu na ordenação das gentes do planeta. Faz isso por meio dos álbuns de tipos, isto é, essas coleções de pessoas reduzidas a categorias, classificadas, etiquetadas por variações raciais. Por outro, num movimento contraditório, mas inerente ao consumismo capitalista, a fotografia multiplica e difundi a imagem das pessoas retratadas por todas sociedades em que circulou comercialmente, o que possibilita que possam ser vistas e consignadas de modos diversos do previsto. A reprodutibilidade se, por um lado, está profundamente ligada ao capital, por outro impede o ordenamento único dos arquivos do mundo antinegro.

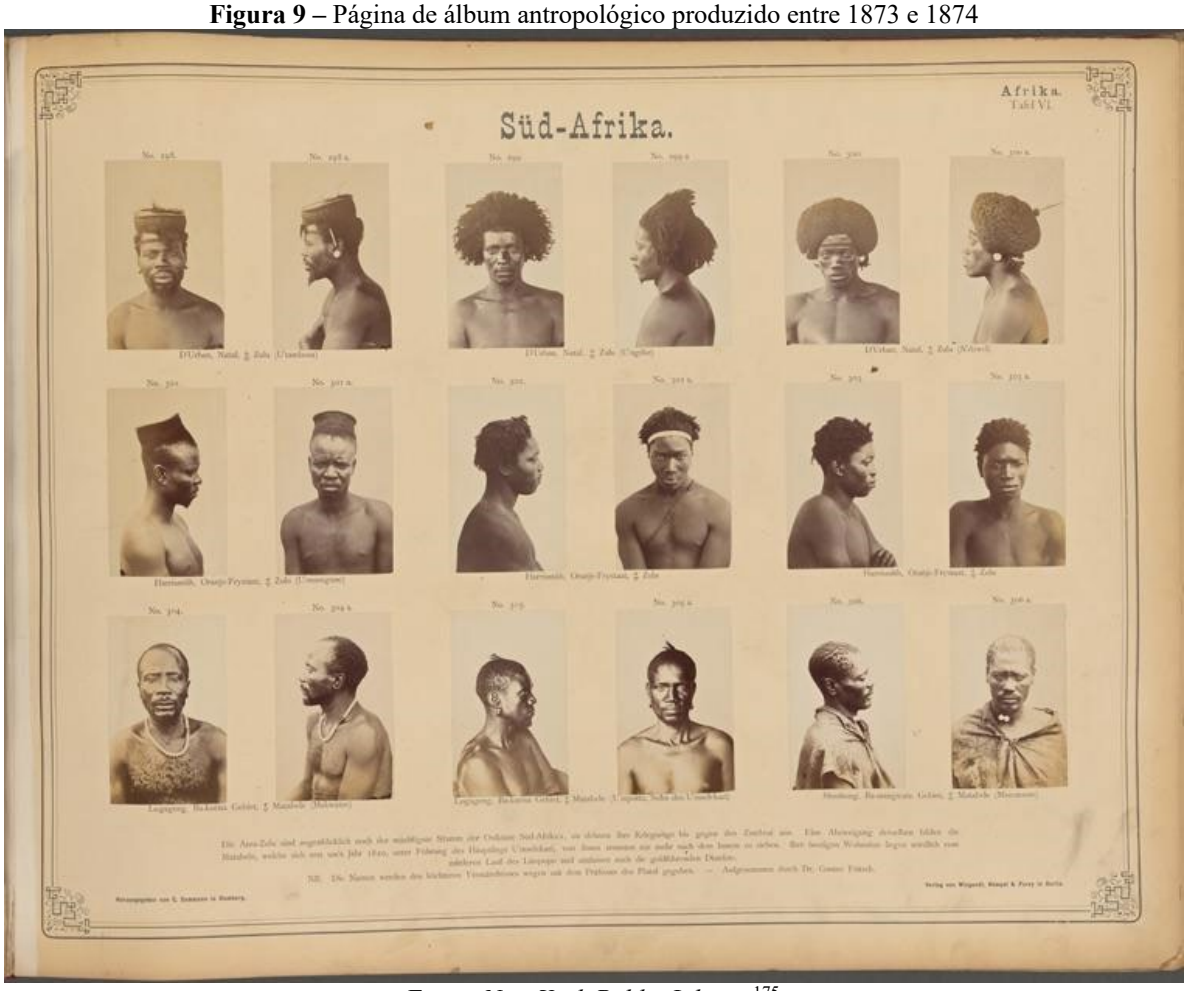
2.4 DA FOTOGRAFIA ANTROPOMÉTRICA

Entre as décadas 1860 e 1880, colecionar álbuns de *cartes de visite* de tipos raciais foi moda também entre os homens da ciência. Deborah Poole (2000) argumenta que a padronização estética das *cartes de visite* produziu um sistema de representação que, ao miniaturizar, tornava coisas diferentes em imagens equivalentes – possíveis de serem comparadas. "A aparência do índio adquiria significado como parte de um arquivo composto por todas as outras imagens equivalentes de tipos"[173] (Poole, 2000, p. 165, tradução minha). O

[173] No original: "[...] la apariencia del indio adquiría significado como parte de un archivo compuesto por todas las otras imágenes equivalentes de tipos".

atrativo de tais retratos residia em seu potencial de troca, comparação, acumulação, ordenamento e exposição em álbuns. “Reunir materiais, classificá-los, constituir arquivos e elaborar tipologias de raças humanas, esses procedimentos inspiraram tanto as coleções de fotografias, como as de crânios e esqueletos”[174] (Dias, 1994, p. 45, tradução minha).

Figura 9 – Página de álbum antropológico produzido entre 1873 e 1874



Fonte: *New York Public Library*[175]

A afirmativa “fotografar é apropriar-se da coisa fotografada” (Sontag, 2004, p. 14) combina tanto com a descrição de Dias (1994) dos procedimentos antropológicos, quanto com a de Poole (2000) sobre a formação das coleções de tipos humanos. Em ambas, leio novamente a apropriação simbólica do corpo do outro, materializada numa imagem fotográfica, a qual será medida, comparada, arquivada e colecionada em álbuns. Louis Agassiz [1807 – 1873] foi um naturalista, geólogo e zoólogo suíço que esteve no Brasil liderando a *Expedição Thayer* [1865 – 1866]. Ele foi também um ávido colecionador; suas

[174] No original: “Rassembler des matériaux, les classer, constituer des archives et élaborer des typologies de races humaines, ces démarches inspiraient aussi bien les collections de photographies que celles de crânes et de squelettes”.
[175] Disponível e: https://digitalcollections.nypl.org/items/fd9cb550-2288-0132-bcc0-58d385a7bbd0.

cartes de visite[176] mostravam tipos de diversas partes do mundo e serviram como provas para suas proposições científicas sobre as origens das raças humanas:

> Suas teorias catastrofistas e criacionistas basearam-se nos pressupostos do anatomista francês Georges Cuvier, que havia sido seu professor no início dos anos de 1830. O cientista francês atribuía a Deus a gênese e a destruição de cada espécie, se opondo à teoria de Lamarck[177] para quem as espécies evoluíam em função do uso e desuso de características adquiridas. [...] Ao explorar o mundo de forma não dinâmica, o projeto de Cuvier sugeria uma meticulosa descrição empírica dos seres observados, já que cada espécie era única e os dados de uma não permitiam qualquer inferência sobre a estrutura da outra (Rattes, 2010, p. 98-99).

Em *The Animal Kingdom* ([1824] 1854), Georges Cuvier afirma que a História Natural deveria estudar as condições de existência que possibilitavam a vida dos corpos moventes (orgânicos). "Os corpos vivos, as coisas extensas e autoprodutoras da natureza são exteriorizações, tanto produtos quanto efeitos de uma ferramenta da razão universal, isto é, a vida"[178] (Silva, 2007, p. 103, tradução minha). O animal mais perfeito seria o Homem, o único com a mente racional totalmente desenvolvida, em seu maior grau.

> Em suma, o corpo vivo que melhor expressa a vida não é o corpo humano, mas o corpo dos europeus pós-iluministas ("Caucasianos, brancos"), o corpo do homem, o *homo historicus*, aquele cujas funções mentais ("altamente desenvolvidas") estão inscritas na sua configuração social, ou seja, a "civilização"[179] (Silva, 2007, p. 106, tradução minha).

Segundo Cuvier ([1824] 1854), as raças mongol ou amarelo e etíope ou preto não possuíam o mesmo grau de desenvolvimento que a caucasiana ou branca. A raça amarela havia conseguido progredir como civilização, mas estava estacionada, pois todos os seus grandes impérios pertenciam ao passado. Enquanto a raça negra era bárbara, selvagem. Em suma, cada configuração humana do globo correspondia a um determinado grau civilizacional, reflexo da capacidade cognitiva (intelectual e moral) daquela raça (sua condição de existência).

---

[176] A coleção de cartes de visite de Agassiz encontra-se no *Peabody Museum of Archaeology and Ethonology – Harvard University*.

[177] Jean-Baptiste Pierre Antoine de Monet [1744 – 1829], conhecido por Chevalier de Lamarck, foi naturalista e autor de *Philosophie Zoologique* (1809), obra que apresenta sua teoria de evolução das espécies por meio dos usos e desusos de características adquiridas (lei dos usos e desusos). Posteriormente, tal concepção foi defendida por Darwin.

[178] No original: "That is, […] living bodies, the extended and self -producing things of nature, are exteriorizations, both products and 'effects' of a tool of a universal reason, that is, life".

[179] No original: "In sum, the living body that best expresses life is not the human body, but the body of post -Enlightenment ('Caucasian, white') Europeans, the body of man, the *homo historicus*, the one whose ('highly developed') 'mental functions' are inscribed in its social configuration, that is, 'civilization'".

Influenciado por seu mestre, a concepção racial de Louis Agassiz era essencialista, estática e empirista. Poligenista[180], o naturalista acreditava em vários centros de criação da humanidade; a cada centro de criação correspondia uma raça, daí a ideia de províncias zoológicas. Isto é, cada raça criada pelo divino autor do universo, Deus, tinha-se desenvolvido em uma determinada região geográfica e climática, logo, estando mais bem adaptada para aquele local. "A raça negra havia sido criada para colonizar as áreas tropicais, locais estes considerados impróprios para a sobrevivência e o trabalho do homem branco" (Rattes, 2010, p. 124). Sendo assim, seu objetivo científico era provar a imutabilidade e a fixidez das raças da espécie *Homo sapiens* (teoria criacionista).

> [...] Na Terra, existem diferentes raças de homens, habitando diferentes partes de sua superfície e possuindo diferentes características físicas; e este fato, tal como se apresenta, sem referência ao tempo de sua criação e à causa de sua aparência, requer uma investigação mais longa e nos pressiona a obrigação de determinar a hierarquia relativa entre essas raças, o valor relativo do caráter peculiar a cada uma delas, sob o ponto de vista científico[181] (Agassiz, 1850, p. 33, tradução minha).

O objetivo do cientista com a *Expedição Thayer* era a produção de uma coleção fotográfica de tipos raciais puros e mestiços. O cientista afirmava que a miscigenação era prejudicial ao "estado natural das raças, já que é contrária à preservação das espécies no reino animal" (Agassiz, 1863 *apud*. Rattes, 2010, p. 127). De acordo com Agassiz (1863), "a população híbrida era 'fraca', 'degenerada' e com tendência à infertilidade, sendo assim, necessária, do ponto de vista fisiológico e político, a criação de barreiras com o objetivo de impedir o cruzamento das raças e o aumento do número de mestiços" (Rattes, 2010, p. 128). Noutras palavras, o cientista era defensor da segregação racial[182].

Agassiz esperava encontrar nas fotografias de tipo raciais feitas no Brasil provas irrefutáveis de que a teoria evolutiva do naturalista britânico Charles Darwin [1809-1882] era equivocada. Em *The Origin of Species* (1859), Darwin defendia o argumento de que "o mundo natural e orgânico estava em permanente transformação, [...] os organismos vivos

---

[180] Outra concepção criacionista, em voga entre os pensadores do séc. XIX, foi a concepção monogenista: "conforme às escrituras bíblicas, acreditavam que a humanidade era uma. O homem, segundo essa versão, teria se originado de uma fonte comum, sendo os diferentes tipos humanos apenas um produto 'da maior degeneração ou perfeição do Éden' (Quatrefage, 1857 *apud* Stocking, 1968)" (Schwarcz, 2005, n.p.).

[181] No original: "[...] there are upon Earth different races of men, inhabiting different parts of its surface, which have different physical characters; and this fact, as it stands, without reference to the time of its establishment and the cause of its appearance, requires farther investigation, and presses upon us the obligation to settle the relative rank among these races, the relative value of the characters peculiar to each, in a scientific point of View".

[182] Cecília Luttembarck Oliveira Lima Rattes (2010) ainda argumenta sobre como as teorias de Agassiz influenciaram a política interracial dos Estados Unidos.

descendiam de um mesmo ancestral comum e [...] as espécies não eram fixas, mas se diversificavam a partir de mudanças graduais ao longo do tempo" (Rattes, 2010, p. 101).

A concepção darwinista das origens das espécies não era teológica. Era dotada de historicidade. Os organismos moventes, orgânicos, estavam em contínua evolução ao longo do tempo, por meio de processos de variação e seleção natural. "Essa preservação de diferenças e variações individuais favoráveis, e a destruição daquelas que são prejudiciais, eu chamei de Seleção Natural, ou a Sobrevivência do Mais Apto."[183] (Darwin, [1859] 1872, p. 86, tradução minha).

Segundo Lilian Schwarcz (2005), rapidamente o modelo evolucionista de Darwin se tornou o novo paradigma científico de sua época. O historiador Richard Hofstadter [1916-1970] ([1944] 1955) afirma que o modelo evolutivo de Darwin impactou as formas de pensar e de crer, fornecendo um novo modo de se relacionar com a natureza, o qual foi aplicado a diversas ciências humanas – Antropologia, Sociologia, História, Teoria Política, Economia, etc. –, formando uma geração de darwinistas sociais. É importante frisar que o darwinismo social não é um *mau uso* da teoria proposta por Darwin, pois, no relato do cientista, os existentes humanos aparecem como superiores às demais espécies animais; e, entre os humanos, os caucasianos, ou brancos, são aqueles que vencem a luta pela vida.

> Em *A descendência do homem*, Darwin argumenta que a unicidade do homem, e não da espécie humana, é expressa através de suas configurações sociais – indústria, artes e sistemas políticos –, ou seja, a "civilização", que, a partir de então, torna-se uma expressão do movimento do nomos produtivo[184] (Silva, 2022, p. 231).

De acordo com Darwin ([1871] 1889), o homem evoluiu de uma condição mais humilde em direção ao mais alto grau de conhecimento, moralidade e religião. "Os atributos 'intelectuais e morais do homem civilizado' comprovam sua maior capacidade adaptativa em relação a todas as outras coisas vivas, incluindo as 'raças selvagens'" (Silva, 2022, p. 232). Segundo Denise Ferreira da Silva (2022), Darwin exclui o Homem – raça caucasiana – do relato da Seleção Natural ou Sobrevivência do Mais Apto. O Homem é desde sempre o vencedor; diante dele, todos fracassam.

Ou seja, as demais raças humanas "sempre-já são as derrotadas na 'luta pela existência' contra as 'raças do homem' europeias, cujas configurações sociais comprovam sua superioridade na competição" (Silva, 2022, p. 233). No relato do cientista, portanto, o tempo

[183] No original: "This preservation of favourable individual differences and variations, and the destruction of those which are injurious, I have called Natural Selection, or the Survival of the Fittest".
[184] *Nomos produtivo* é um conceito formulado por Silva (2007) para descrever a razão eurocêntrica como produtora e reguladora do universo.

linear é ferramenta de medição em que pessoas não-brancas são posicionadas no passado da humanidade; enquanto os civilizados, ou caucasianos, habitam o presente e o futuro, nessa dialética letal[185]:

> Em algum período futuro, não muito distante medido em séculos, as raças civilizadas do homem quase certamente exterminarão e substituirão as raças selvagens em todo o mundo. Ao mesmo tempo, os macacos antropomorfos, como observou o professor Schaaffhausen, sem dúvida serão exterminados. A brecha entre o homem e seus aliados mais próximos será então mais ampla, pois irá intervir entre o homem em um estado mais civilizado, como podemos esperar, até mesmo do que o caucasiano, e algum macaco tão baixo quanto um babuíno, em vez de como agora entre o negro ou australiano e o gorila[186] (Darwin, [1871] 1889, p. 156, tradução minha).

Charles Darwin, portanto, não se aproximava tanto da ideia biológica de que as características físicas explicavam as diferenças mentais (intelectuais e morais) entre as raças humanas. Para o naturalista, a adaptabilidade humana era evidenciada em sua organização social. Como era de se esperar, o naturalista concluiu que as configurações sociais em que vivia, na Europa, eram as mais avançadas. Logo, sua raça, a caucasiana, a raça dos civilizados, era a vencedora na luta pela existência.

Dois anos antes da publicação de *The Descent of Man* (1871), o primo de Darwin, o antropólogo Francis Galton [1822 – 1911], publicou *Hereditary Genius* (1869), considerado o texto fundador da eugenia, conceito que significa *bem-nascido*, o qual só nomeia em *Inquiries Into Human Faculty and its Development*[187] (1883). Em resumo, Galton (1869) defende que a capacidade cognitiva humana é hereditária e não desenvolvida pela educação: "seria bastante praticável produzir uma raça de homens altamente dotados por casamentos judiciosos durante várias gerações consecutivas"[188] (Galton, 1892, p. 1, tradução minha).

Com isso, visando um equilíbrio ou aprimoramento genético, Galton (1869) propunha a proibição de casamentos interraciais ou com pessoas *alcoólatras*, *epilépticas* e *alienadas*, patológicas. O propósito era o controle dos nascimentos desejados, o controle do futuro. A seleção natural darwinista seria posta em ação exterminando as raças inferiores, selvagens, em

---

[185] Segundo Fanon ([1952] 2008, p. 90), "a inferiorização é o correlato nativo da superiorização europeia. Precisamos ter a coragem de dizer: é o racista que cria o inferiorizado".

[186] No original: "At some future period, not very distant as measured by centuries, the civilized races of man will almost certainly exterminate, and replace, the savage races throughout the world. At the same time the anthropomorphous apes, as Professor Schaaffhausen has remarked, will no doubt be exterminated. The break between man and his nearest allies will then be wider, for it will intervene between man in a more civilized state, as we may hope, even than the Caucasian, and some ape as low as a baboon, instead of as now between the negro or Australian and the gorilla".

[187] Neste mesmo livro, Galton aborda a questão dos retratos compostos de tipos raciais que menciono adiante.

[188] No original: "[…] it would be quite practicable to produce a highly-gifted race of men by judicious marriages during several consecutive generation".

função dos sempre/já determinados como vencedores, a raça caucasiana. Pois bem, às teorias raciais sobre as diferenças (biológicas e culturais) entre seres humanos, desenvolvidas a partir da teoria darwiniana de evolução das espécies, dá-se o nome de darwinismo social:

> [...] a espécie humana era de fato composta por diferentes raças biologicamente diferentes umas das outras. Deve-se enfatizar que, apesar de um século de esforço científico para identificar essas diferenças, nenhuma diferença biológica definível entre humanos foi encontrada. De fato, a ciência genética mostrou claramente que todos os humanos compartilham o mesmo *pool* genético. No entanto, o darwinismo social – como foi chamada essa aplicação da evolução aos humanos – floresceu por mais de um século como um meio de buscar explicações racionais para a irracionalidade do preconceito racial. Esses esforços foram tão abrangentes no século XIX que os intelectuais afirmaram ter identificado diferenças históricas na percepção das cores entre as diferentes "raças"[189] (Mirzoeff, 1999, p. 54, tradução minha).

Ainda prospera, pois, como apresentei na cena 2.2, o argumento científico com base na herança genética foi usado para esterilizar mulheres negras e latinas pobres nos Estados Unidos na década de 1960. No Brasil, no início do século XX, o movimento eugênico brasileiro realizou inúmeras publicações sobre o tema, como o *Boletim da Eugenia*[190], abordando assuntos como: miscigenação, branqueamento da nação, regeneração racial, seleção de imigrantes brancos, controle da reprodução humana, entre outros. Enfim, são inúmeras as cenas que cada um desses temas pode abrir, mas vou me ater à questão dos tipos raciais produzidos pela Antropologia, com o auxílio da fotografia, no século XIX.

Sobre a analítica da racialidade, os argumentos dos cientistas do século XIX variavam entre o biológico e o cultural, a essência e a variação, o estático e o movimento, a determinação espacial e o autodesenvolvimento no tempo, o criacionismo e o historicismo. Ou seja, eram contraditórios entre si, ao passo que essas contradições não os impediram de inscrever pessoas não-brancas como moral e cognitivamente inferiores em relação às considerados brancas.

> [...] a ciência da vida passaria a conduzir um programa do conhecimento da existência humana, isto é, a antropologia do século XIX, ou a ciência do homem. Além dos traços externos usados no mapeamento da natureza conduzido pela História Natural, os autoproclamados cientistas do homem desenvolveram suas

[189] No original: "[...] the human species was in fact composed of different races who were biologically different from each other. It must be emphasized that despite a century of scientific endeavor to identify these differences, no definable biological difference between humans has been found. Indeed, genetic science has clearly shown that all humans share the same gene pool. Nonetheless, social Darwinism-as this application of evolution to humans was called-has flourished for over a century as a means to seek rational explanations for the irrationality of racial prejudice. So far reaching were these efforts in the nineteenth century that intellectuals claimed to have identified historical differences in color perception amongst the different 'races'".

[190] "[...] periódico idealizado e dirigido pelo médico e eugenista Renato Ferraz Kehl, entre os anos de 1929 e 1933" (Bonfim, 2013, p. 16). Outros documentos do movimento eugenista são: *Annaes de Eugenia* (1919) e as *Actas e Trabalhos do Primeiro Congresso Brasileiro de Eugenia* (1929).

> próprias ferramentas formais, isto é, ferramentas matemáticas como o índice facial para medir corpos humanos, esta que se tornaria a base da descrição e da classificação dos atributos mentais dos homens, tanto morais quanto intelectuais, em uma escala que supostamente registraria o grau de desenvolvimento cultural (Silva, 2019a, p. 41).

A fotografia foi um dos principais instrumentos de produção de imagens para a Antropologia nesse momento. Pois prometia mostrar de modo objetivo, exato, mecânico as características anatômicas das gentes a serem fotografadas. "À Antropologia, a fotografia oferecia um sistema classificatório para registrar a diversidade dos povos do mundo na Família universal do Homem" (McClintock, 2010, p. 190). Antropólogos procuraram padronizar cada vez mais a composição formal dos retratos de tipos raciais. Quanto mais objetivos, exatos, mas fácil seria a comparação visual entre as imagens e, até mesmo, a medição física por meio das fotos. Louis Agassiz (1868) explica o método de investigação de tipos aplicado na *Expedição Thayer*:

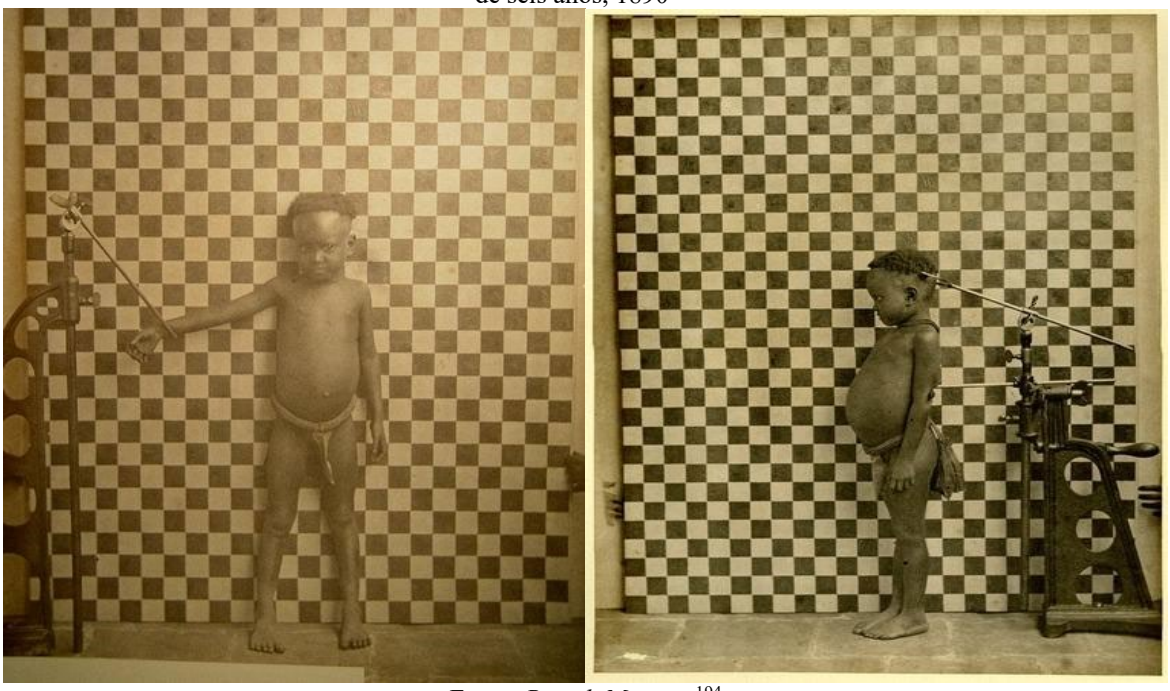
> [...] o método da história natural, isto é, comparando indivíduos de diferentes tipos uns com os outros, assim como os naturalistas comparam espécimes de diferentes espécies. O trabalho era mais fácil por se tratar de um país quente, em que os setores menos cultivados da população andavam meio vestidos e não é incomum ver indivíduos completamente nus. Durante uma longa estada em Manaus, o Sr. Hunnewell tirou muitas fotos de índios e negros, bem como de mestiços dessas duas raças, e de cada uma delas com brancos. Em todos esses retratos, os indivíduos selecionados aparecem em três posições tipificadas: frente, perfil e costas. Espero ter a oportunidade, mais cedo ou mais tarde, de publicar essas ilustrações, assim como as de negros puros que o Sr. Stahl e o Sr. Wahnschaffe fizeram para mim no Rio. A primeira coisa que me impressionou quando vi índios e negros juntos era a diferença marcante nas proporções relativas das várias partes de seus corpos. Os negros, como os macacos de braços longos, são geralmente mais esguios, com pernas longas, braços longos e um corpo comparativamente cônico, enquanto os índios têm pernas curtas, braços cônicos e corpos longos, com troncos bastante atarracados. [191] (Agassiz, 1868 *apud* Naranjo, 2006, p. 43, tradução minha).

A produção de tipos raciais implicava uma série de escolhas estéticas relacionadas a como fotografar a pessoa a ser tipificada. Diversos antropólogos participaram na elaboração da retórica visual das fotografias científicas de tipos. Em boa parte das fotos os retratados

[191] No original: "[...] el método de la historia natural, a saber: comparar entre sí individuos de distintos tipos, del mismo modo que los naturalistas comparan especímenes de distintas especies. El trabajo resultó más sencillo al tratarse de un país cálido, en el que los sectores menos cultivados de la población van a medio vestir y no resulta extraño ver a individuos completamente desnudos. Durante una prolongada estancia en Manaos, el señor Hunnewell hizo muchísimas fotografías de indios y negros, así como de mestizos de estas dos razas y de cada una de ellas con blancos. Em todos estos retratos, los individuos seleccionados aparecen em tres posiciones tipificadas: de frente, de perfil y de espaldas. Espero tener la oportunidad, más tarde o más temprano, de publicar estas ilustraciones, así como las de negros puros que el señor Stahl y el señor Wahnschaffe hicieron para mí en Río. Lo primero que me sorprendió al ver a indios y negros juntos fue la marcada diferencia en las proporciones relativas de las distintas partes de sus cuerpos. Los negros, como mono de largos brazos, son por lo general más esbeltos, con largas piernas, largos brazos y un cuerpo comparativamente cono, mientras que los indios tienen piernas cortas, brazos conos y cuerpos largos, con troncos bastante fornidos".

estão nus, despidos de quaisquer vestuários que pudessem lhes atribuir um *status* simbólico de dignidade humana no seio daquela sociedade moderno/colonial oitocentista. Nesse sentido, a nudez funcionava como um atestado estético de sua morte social.

Figura 10[192] – Maurício Vidal Portman. Andamanese feminino - Ilech, garota da tribo Ta-Yeri; idade de cerca de seis anos, 1890[193]



Fonte: *British Museum*[194]

A importância do controle estético das fotos é destaque em textos de vários antropólogos. Para Thomas Henry Huxley (1869 *apud* Naranjo, 2006), o retratado deveria estar nu e deveriam ser tomadas fotografias do corpo inteiro e da cabeça, de frente e perfil. J. H. Lamprey (1869 *apud* Naranjo, 2006) defendia que o fundo fotográfico fosse uma superfície traçada com linhas verticais e horizontais (como um tabuleiro) (*Figura 10*); cada quadrado deveria ter a mesma medida para facilitar a comparação e a medição matemática dos retratados. Segundo Gustav Fritsch (1870 *apud* Naranjo, 2006), os fotógrafos deviam evitar enfoques artísticos, efeitos de iluminação, aberrações da lente, e dar preferência a pontos de vista frontais. Para Eugène Truat (1884 *apud* Naranjo, 2006), era importante realizar retratos da cabeça e do corpo inteiro, vestimentas, armas, instrumentos e objetos (os indicadores culturais racializados).

[192] Descrição da imagem no site do museu.
[193] No original: "Maurice Vidal Portman[193]. Female Andamanese - Ilech, girl of the Ta-Yeri tribe; age about six years 1890s".
[194] Disponível em: http://www.luminous-lint.com/__phv_app.php?/i/49888:49889:49890:49891/.

> A maioria dos caracteres distintivos das diferentes raças humanas se encontram principalmente na cabeça. Portanto, o antropólogo fotógrafo deverá, sobretudo, realizar retratos. Contudo, não se deve pensar que a representação do corpo inteiro não é útil. Pelo contrário, interessa determinar a proporção que existe entre os membros superiores e inferiores, e sabemos que as raças inferiores diferem totalmente nesse aspecto das demais. Finalmente, não vamos esquecer que esta parte da ciência do homem, a que se dá o nome de etnografia, encontra elementos de grande interesse no estudo dos trajes, armas, instrumentos, moradias..., coisas, todas elas, que tenham importância sobretudo nas raças que são ainda selvagens ou que estão quase próximas do estado primitivo[195] (Truat, 1884 *apud* Naranjo, 2006, p. 86, tradução minha).

Segundo Truat, "é inútil tentar dar a mesma escala a todas as reproduções; bastará anotar as medidas principais em um caderno"[196] (1884 *apud* Naranjo, 2006, p. 91, tradução minha). Em suas orientações formais, duas questões se manifestam: (1) o antropólogo aponta falhas no suposto realismo fotográfico, na capacidade da câmera de captar objetivamente a realidade, pois esta seria incapaz de oferecer uma escala visual exata; (2) essa prática de anotação das medidas do retratado como legenda da fotografia será posteriormente desenvolvida por Alphonse Bertillon [1853 – 1914] como retrato falado, na passagem do *tipo racial* para o *tipo criminal* ou *suspeito* na virada do século.

Francis Galton (1878 *apud* Naranjo, 2006)[197] propõe realizar retratos compostos, sobrepondo até oito negativos para se chegar à face ideal do tipo racial. "À primeira vista, ninguém duvidaria de que correspondem a uma pessoa real e, contudo, como já disse, não é assim: se trata do retrato de um 'tipo', não de um indivíduo"[198] (Galton, 1878 *apud* Naranjo, 2006, p. 65, tradução minha). Para Arthur Batut (1887 *apud* Naranjo, 2006), o método de sobreposição fotográfica de Galton é imprescindível para o estudo das raças humanas, pois permite obter uma "fotografia na qual todos os acidentes que modificam o tipo da raça, na qual todas as notas que marcam a individualidade terão desaparecido e na qual apenas terão

---

[195] No original: "La mayoría de los caracteres distintivos de las diferentes razas humanas se encuentran principalmente en la cabeza. Por lo tanto, el antropólogo fotógrafo deberá, sobre todo, realizar retratos. Sin embargo, no debe pensarse que la representación del cuerpo entero no es de utilidad. Por el contrario, a menudo interesa determinar la proporción que existe entre los miembros superiores e inferiores, y sabemos que las razas inferiores difieren totalmente en este aspecto de las demás. Finalmente, no hay que olvidar que esta parte de la ciencia del hombre, a la que se da el nombre de etnografía, halla elementos de gran interés en el estudio de los trajes, las armas, los instrumentos, las viviendas..., cosas, todas ellas, que tienen importancia sobre todo en las razas que son todavía salvajes o que están próximas al estado primitivo".

[196] No original: "Es inútil intentar dar la misma escala a todas las reproducciones; bastará con anotar las medidas principales en un cuaderno".

[197] O texto *Coposite Portraits* foi publicado originalmente em J*ournal Anthropological Institue of Great Britain and Ireland*, vol.8, 1878, 99. 132 -144, e adaptado como capítulo para o livro *Inquiries Into Human Faculty and its Development* (1883).

[198] No original: "A primera vista, nadie dudaría de que corresponden a una persona real y, sin embargo, como ya he dicho, no es así: se trata del retrato de un tipo, no del de un individuo".

permanecido os caracteres misteriosos que formam a unidade da raça"[199] (Batut, 1887 *apud* Naranjo, 2006, p. 93-94, tradução minha).

A sobreposição de retratos de tipo era entendida como um trabalho de análise e síntese fotográfica. O que considero interessante destacar nos textos desses dois autores é a crítica implícita que fazem aos retratos de tipos quanto ao alcance de suas finalidades. Ainda que fotógrafos e antropólogos acreditem estar fotografando tipos raciais, a própria imagem fotográfica contradiz suas intenções, revelando pessoas em suas singularidades. O texto de Galton (1878 *apud* Naranjo, 2006) é explícito em afirmar que a pessoa retratada se impõe sobre a generalização representacional do tipo racial. O documento fotográfico apenas atesta a sua existência e o seu encontro com o fotógrafo e câmera, sob certas circunstâncias; mais nada. Galton percebe isso e tenta criar métodos que pudessem apagar as singularidades dos retratados e chegar à face universal do tipo daquela raça.

Em desobediência epistêmica aos *arquivos oficiais* – institucionais ou midiáticos – do mundo antinegro, os quais ainda guardam tais imagens sob as legendas e classificações oriundas da gramática moderna/colonial, quando observo essas imagens, não vejo tipos; vejo pessoas que existiram e posaram para a câmera de um fotógrafo, cujas imagens perduram até hoje, atestando sua existência. O que mais se pode dizer delas para além/aquém daquilo que foi dito pelo colonizador e arquivado sob seu mando? A pergunta já indica que me posiciono no limite desses arquivos.

Nessa cena mostrei duas imagens. Uma página do álbum de coleção de tipos raciais da África do Sul (*Figura 9*) e a fotografia tomada de uma criança posicionada na frente do fundo quadriculado indicado por J. H. Lamprey (*Figura 10*). Aqui, prestei atenção às orientações estéticas para a realização de tais imagens. Na cena seguinte, descrevo meu encontro com uma fotografia específica, realizada por Theophile Auguste Stahl [1828 – 1877], conhecido por Augusto Sthal, no âmbito da *Expedição Thayer,* enquanto a retiro do arquivo.

2.5 DO ARQUIVO MODERNO/COLONIAL

> *Que uma única concepção de arquivo tenha emergido da diversidade cultural, rivalidade e frequente hostilidade, entre as múltiplas potências imperiais europeias indica que o que estes atores partilharam prevaleceu sobre essa diversidade: o desejo e a prontidão para liquidar os mundos em que eles e outros viveram, de modo a preparar o caminho para a busca do novo. A destruição tornou-se a língua*

[199] No original: "[...] fotografía en la que todos los accidentes que modifican el tipo de la raza, en la que todas la notas que marcan la individualidad habrán desaparecido y en la que sólo habrán permanecido los caracteres misteriosos que forman la unidad de la raza".

> *franca por meio dos papéis criados por esta rede de castelos. A velocidade e a intensidade com que os mundos foram produzidos como "não mais" moldaram a compreensão do arquivo como o depósito do passado e moldaram este passado como um reino digno de cuidados para o seu próprio bem*[200] (Azoulay, 2019, p. 552, tradução minha).

No mundo antinegro, as definições para arquivo geralmente levam em conta o espaço físico, os documentos, os guardiões ou arcontes, a lei e o público frequentador. Ocupo a posição público. Ao lidar com arquivos fotográficos, lido simultaneamente com sua forma ou modelo que arquiva), sua matéria (documento visual domiciliado, a foto) e seus discursos (o que o arquivo enuncia sobre os documentos que guarda). Por modelo ou forma, considero não apenas a estrutura do lugar – o edifício, a sala, a estante, o álbum – em escala de tamanho –, mas também as regras e protocolos (a lei) e as pessoas encarregadas por sua execução (os guardiões). Isto é, considero um certo ideal que guia como um arquivo deve funcionar (Derrida, [1967] 2017).

Ao adentrar num arquivo, físico ou virtual (*on-line*), do mundo antinegro, me deparo com seus protocolos de funcionamento: das modalidades de acesso aos documentos às condições de sua preservação, guarda, classificação. Após um processo de seleção/descarte, os documentos criados para consignação são ordenados sob uma certa codificação, classificação, distribuição no lugar. "Desse modo, os documentos são imediatamente colocados em um sistema que facilita sua identificação e interpretação"[201] (Mbembe, 2002, p. 20, tradução minha) e, acrescento, define modos de preservação e o acesso do público.

> Preservar documentos? O arquivo não preserva documentos ameaçados, mas cria documentos como objetos de preservação. isso requer a destruição ou descarte de outros como não dignos de preservação. Os papéis são assim extraídos do seu ambiente e expostos a certos procedimentos de registo, classificação, indexação e arquivamento que os transformam em documentos. A sua natureza e utilização mudaram[202] (Azoulay, 2019, p. 194, tradução minha).

Os documentos criados são armazenados por um determinado período em função de sua natureza material e também da lei do arquivo. No mundo antinegro, muitos dos

---

[200] No original: "That a single conception of the archive emerged out of the cultural diversity, rivalry, and frequent hostility among multiple imperial European powers indicates that what these actors shared prevailed over that diversity: a desire and readiness to liquidate the worlds in which they and others lived, so as to pave the way for pursuit of the new. Destruction became the lingua franca through the papers created in this network of castles. The speed and intensity with which worlds were produced as 'no longer' shaped the understanding of the archive as the deposit of the past and shaped this past as a realm worthy of care for its own sake".

[201] No original: "Documents are thus immediately placed in a system that facilitates identification and interpretation".

[202] No original: "Preserving documents? The archive does not preserve endangered documents as much as create documents as objects of preservation. This requires the destruction or discarding of others as not worthy of preservation. Papers are thus extracted from their environment and exposed to certain procedures of recording, classifying, indexing, and filling that render them into documents. Their nature and use has changed".

documentos que atestam uso de violência por parte do Estado são armazenados sob sigilo por um determinado período, impondo que sejam entendidos pela sociedade como relativos a ações consumadas, findas, do passado e, portanto, não passíveis de questionamento, desfazimento ou reparação das vítimas. Dessa forma, o Estado garante a continuidade das ações violentas no presente, já que os documentos que as atestam podem ser separados do *sensus communis*, domiciliados em um lugar específico (o arquivo como um edifício considerado a parte do social) e deslocados temporalmente sob a lei do sigilo. O acesso a esses documentos, por conseguinte, nunca se dá em qualquer lugar, em qualquer arquivo ou a qualquer momento.

Protocolos de identificação, interpretação, preservação e acesso estabelecem a lei do arquivo, a qual é garantida pela autoridade dos guardiões. Desse modo, o poder arcôntico "não apenas resguarda o suporte e organiza os registros do arquivo, senão que também pressupõe a interpretação dos documentos que representam a lei"[203] (Tello, 2018, p. 127-128, tradução minha). Ou seja, os arcontes ou guardiões são responsáveis pelo depósito, segurança, controle do acesso aos documentos e também por sua consignação.

> A consignação tende a coordenar um único *corpus* em um sistema ou uma sincronia na qual todos os elementos articulam a unidade de uma configuração ideal. Num arquivo, não deve haver dissociação absoluta, heterogeneidade ou segredo que viesse a separar (*secernere*), compartimentar de modo absoluto. O princípio arcôntico do arquivo é também um princípio de consignação, isto é, de reunião (Derrida, [1995] 2001, p. 14).

Em resumo, "no cruzamento do topológico e do nomológico, do lugar e da lei, do suporte e da autoridade, uma cena de domiciliação torna-se, ao mesmo tempo visível e invisível" (Derrida, [1995] 2001, p. 13). É desse modo que fotos particulares – consignadas (unidas, identificadas e classificadas) sob uma certa rede de signos – são domiciliadas e, posteriormente, tornadas públicas, pondo em operação um modo de conhecimento que pode ser descrito como representação generalizante, classificatória, hierarquizante. Desse modo, o arquivo é "uma tecnologia [...] que disseca e converte tudo em dados a serem processados e alocados no 'lugar certo'" (Azoulay, 2024, p. 97). Em resumo:

> [...] o princípio arcôntico do arquivo é também um princípio de agrupamento, e o arquivo, como tal, exige unificação, identificação, classificação, seu modo de proceder não é amorfo ou indeterminado, mas nasce com a finalidade de coordenar um "corpus" dentro de um sistema ou uma sincronia de elementos previamente

[203] No original: "[…] no solo resguarda el soporte y organiza los registros del archivo sino que además se arroga la interpretación de esos documentos que representan la ley".

> selecionados em que todos eles estão articulados e relacionados dentro de uma unidade de configuração pré-determinada[204] (Guasch, 2011, p. 10, tradução minha).

Ora, já apresentei que o corpo negro dissimulado fotograficamente como negatividade ou nulidade – um tipo racial, por exemplo – é necessário à coesão material-discursiva do mundo como o conhecemos. Como "dispositivo de racionalização e gestão social" (Tagg, [2012], 2021, p. 33), os arquivos institucionais e midiáticos asseguram essa coesão. Esses arquivos são armas de captura do mundo antinegro: "o que o arquivo produz é um dispositivo de espelho, uma alucinação fundamental e geradora de realidade" (Mbembe, 2017, p. 229).

Histórias de existências negras não interessam – ainda menos se veiculadas em cenas de dignidade, amor, beleza e comunidade. Quando entram para os arquivos oficiais, essas existências o são – em geral[205] – na condição de corpo negro dissimulado, figurando narrativas e cenas de violência/sofrimento, representando conceitos abstratos de relacionalidade social nula ou negativa (estigmas): suspeito, traficante, anormal, delinquente, selvagem, violento, raivoso, feio, bruto, etc. Em resumo, é por meio dessa iconização violenta que pessoas negras são atreladas a sua imagem fotográfica e a toda uma taxonomia que as vincula a "lugares, papeis e destinos" (Azoulay, 2024, p. 108).

Como armas de captura, portanto, os arquivos moderno/coloniais operacionalizam uma episteme classificatória, representacional generalista, realizando uma gestão social das variações do humano, em que raça serve, no mínimo, como justificativa para relações de poder autoritárias. As existências carnais negras inscritas como corpo negro dissimulado fundam a própria episteme que o arquivo preserva e mobiliza. Sem as figuras do selvagem, primitivo, negro, tipo racial, não haveria o percurso de desenvolvimento que leva o Homem ao seu desenvolvimento civilizacional.

> Arquivo colonial tem uma conotação metafórica que remete à ideia de um conjunto de documentos produzidos e acumulados pelo Estado colonial ou por alguma pessoa jurídica (companhia concessionária ou ordem religiosa) ou física (comerciantes, viajantes ou colonos) e cujo corpus documental arquivado em diferentes suportes (papel, fotografia, filme etc.) tem relação direta com o colonialismo (Correa, 2021, p. 113).

---

[204] No original: " […] el principio arcôntico del archivo es también un principio de agrupamiento, y el archivo, como tal, exige unificar, identificar, clasificar, su manera de proceder no es amorfa o indeterminada, sino que nace con el propósito de coordinar un "corpus" dentro de un sistema o una sincronía de elementos seleccionados previamente en la que todos ellos se articulan y relacionan dentro de una unidad de configuración predeterminada".

[205] Como exceção, destaco fotografias de documentos de cidadania formal do Estado – a exemplo de fotos de passaporte e RG.

Em complemento ao professor Silvio Marcus de Souza Correa (2021), quando uso o termo *arquivo moderno/colonial* quero mencionar a implicabilidade entre o considerado moderno e aquilo que é o centro deslocado e oculto da modernidade, a colonização. Bem como, quero enfatizar que os documentos estão consignados pelo/na gramática do regime de significação moderno/colonial. Considero, inclusive, que alguns documentos podem ser recentes, mas continuam a significar aqueles momentos iniciais da inscrição colonial/racial. Noutros termos, arquivos *moderno/coloniais* são máquinas materiais-discursivas de captura do mundo como o conhecemos.

Ao acessar esses arquivos, todo um protocolo de funcionamento se põe em operação. Preciso ser capaz de lidar com os códigos e sistemas classificatórios oriundos da gramática dos colonizadores e seus descendentes para encontrar as fotos. O sistema material-discursivo do arquivo me diz o que devo dizer sobre cada imagem que encontro. Como *guardião do passado*, o arquivo interfere diretamente no meu encontro com as fotos no meu presente, futuro do primeiro evento fotográfico.

A legenda para a fotografia de Augusto Stahl não deixa dúvidas (*Figura 11*). Trata-se de um *retrato de uma mulher, nu, costas, perfil e frontal* realizado em 1865, no Rio de Janeiro. Estou diante de um retrato antropológico de uma mulher negra que sei que foi escravizada. Essa imagem, para mim, se soma a tantas outras a que essas mulheres foram submetidas no século XIX no Brasil. Eu já conhecia a imagem, já a vi em livros, teses, circulando na internet e em trabalhos artísticos[206], mas não sabia como acessá-la no arquivo detentor de sua guarda.

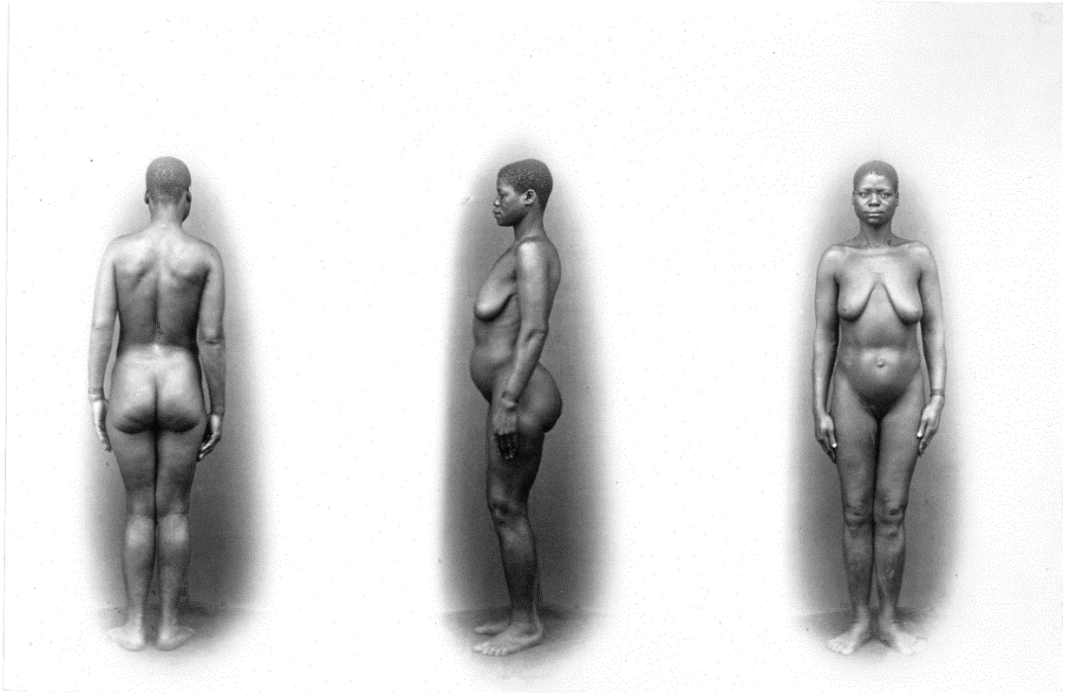
Em 2020, primeiro ano da pandemia da Covid-19, fiz minha primeira busca por essa imagem no site do *Peabody Museum of Archaeology and Ethnology*. Antes havia lido que essa foto havia sido feita por Augusto Sthal, a mando de Louis Agassiz, no âmbito da *Expedição Thayer*. Relembro as orientações estéticas repassadas pelo antropólogo ao fotógrafo: “em todos esses retratos, os indivíduos selecionados aparecem em três posições tipificadas: frente, perfil e costas” (Agassiz, 1868 *apud* Naranjo, 2006, p. 43, tradução minha). A imposição da pose e da nudez da retratada liga-se aos discursos proferidos pelo cientista: estou diante da produção fotográfica material-discursiva de um corpo negro dissimulado como tipo.

Localizei dez fotografias intituladas *Retrato de uma mulher, nua, costas, perfil e frontal*, todas feitas por Stahl no Rio de Janeiro no ano de 1865. As imagens não

[206] Abordo no próximo capítulo.

estavam/estão disponíveis para visualização *on-line*. *Mídia restrita* é o que vem escrito no lugar da imagem. O museu alerta que as coleções podem "conter linguagem, refletindo práticas colecionistas passadas e métodos de análise que não são mais aceitáveis"[207], e informa seu comprometimento em abordar a linguagem ofensiva e preconceituosa que ainda está presente em seu banco de dados. Por fim, agradece ao usuário que puder enviar e-mails indicando eventual linguagem ofensiva. Nada é dito no site sobre epistemologia ofensiva.

Figura 11[208] **–** Augusto Stahl. retrato de uma mulher, nu, costas, perfil, frontal. Rio de Janeiro,1865[209]



Fonte: *Courtesy of the Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, Harvard University, 2004.1.436.1.168*

Para publicar essa imagem (*Figura 11*), eu tive que passar por um protocolo arquivístico de acesso/autorização. Tive que justificar os usos que faria da imagem por meio de um formulário. Anexar provas documentais de minha pesquisa acadêmica, explicar como a imagem se relaciona com esta pesquisa e também com o trabalho artístico que desenvolvi em paralelo e em complementação a este, teórico. Tudo isso em inglês, no idioma da instituição responsável pela guarda da foto. E, evidentemente, tive que tornar explícita a cessão da imagem por meio do seguinte texto fornecido pelo museu: "*Courtesy of the Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, Harvard University,* 2004.1.436.1.168".

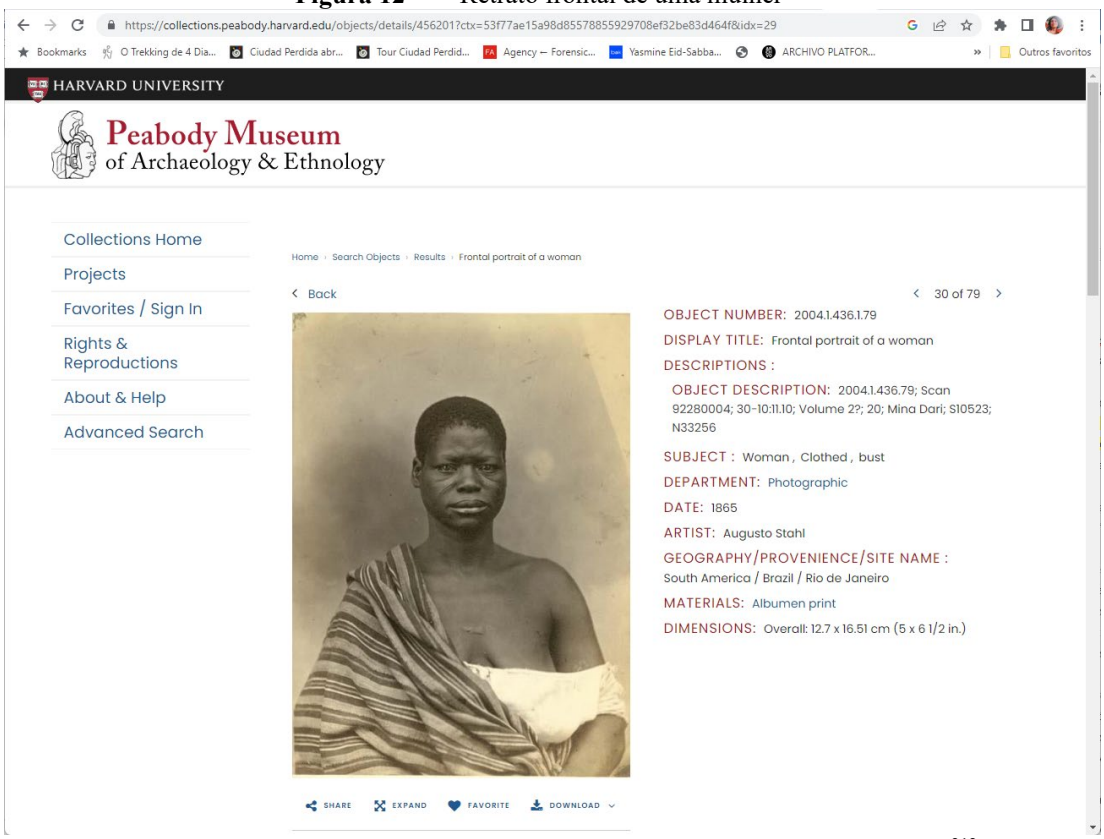
Em busca de mais informações sobre a mulher retratada, encontro uma outra imagem sua, dessa vez vestida, em um retrato frontal. Na descrição da imagem, encontro a informação

[207] No original: "[...] contain language, reflecting past collecting practices and methods of analysis, that is no longer acceptable".
[208] Descrição da imagem no site do museu.
[209] No original: "August Stahl. portrait of a woman, nude, back, profile, frontal. Rio de Janeiro, 1865".

Mina Dari. O termo *Mina* é usado em referência aos escravizados trazidos da Costa da Mina, região do golfo de Guiné, na África. O termo *Dari* corresponde à identidade étnica da escravizada (Reis, 2014).

Nesse momento de minha pesquisa no arquivo virtual do museu, outras duas questões começaram a surgir: (1) o fato de aquelas fotografias de pessoas que viviam no Brasil estarem sob guarda de um museu estadunidense; e (2) saber quem era essa mulher retratada. O que eu poderia saber para além/aquém do que o *Peabody Museum of Archaeology and Ethnology* me ofertava? Essa última pergunta foi o que me levou a realizar a investigação que resultou na escrita dessa cena e das anteriores. Fui atrás do contexto de realização daquele primeiro evento fotográfico, cujo documento eram essas imagens (*Figuras 11 e 12*).

Figura 12[210] – Retrato frontal de uma mulher[211]



Fonte: *Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, Harvard University*[212]

Augusto Stahl realizou essa imagem como fotógrafo contratado da *Expedição Thayer* organizada Louis Agassiz no Brasil. Agassiz era professor da Universidade de Harvard nos Estados Unidos e sua coleção fotográfica encontra-se no *Peabody Museum of Archaeology and Ethnology*. Isso tudo eu já sabia. Assim, a propriedade da fotografia não foi dada ao

[210] Descrição da imagem no site do museu.
[211] No original: "Frontal portrait of a Woman".
[212] Disponível em: https://tinyurl.com/3b5d7p7j

fotógrafo, prestador de serviço contratado; tampouco à fotografada, escravizada – ela não era sequer considerada plenamente humana, quanto mais proprietária. As fotos eram de propriedade do cientista contratante dos serviços e, posteriormente, passaram a ser da instituição responsável por seu acervo. Até este momento não localizei pedidos de repatriamento das fotografias feitas por Stahl, nem pelo Estado, nem por representantes da sociedade civil brasileira.

Já sabemos que Stahl produziu a fotografia *retrato de uma mulher, nu, costas, perfil e frontal* obedecendo a uma série de regras estéticas que informam como os retratos de tipo deveriam ser executados. Isso para que pudessem possibilitar comparações e medições físicas a serem feitas posteriormente pelos antropólogos, de modo que as fotografias deveriam ser o mais objetivas e exatas possível (estética da objetividade). De volta à fotografia (*Figura 11*), vejo que tenho diante de mim a imagem de uma mulher nua, racializada como negra, submetida a uma violência orquestrada por homens da ciência que a utilizaram para representar (primeiro conceito de representação) figurativamente suas ideias pré-concebidas não apenas sobre aquela mulher, mas sobre todas as que ela representa (segundo conceito de representação) como um tipo. Sendo assim, sua nudez é simbolicamente o atestado de sua morte social, naquela mulher, "natureza e cultura coincidiam" (Hall, [2013] 2016, p. 204). A foto *retrato de uma mulher, nu, costas, perfil e frontal* (*Figura 11*) é, portanto, uma imagem de subjugação da mulher negra.

> Por si só, o desvelamento do corpo já implica uma dominação e, nesse caso, de um fotógrafo branco, de um senhor branco, de um cientista branco, sobre uma mulher negra e escrava. Naquele tipo de retrato fica evidente que o grau de nudez está diretamente relacionado ao grau de subordinação social da modelo (Koutsoukos, 2010, p. 132).

Contudo, na companhia da retratada, aposicionada, isto é, no lugar nenhum que ocupamos no mundo antinegro – aquele anterior necessário a própria coesão desse mundo, começo a notar sua performance para a câmera. Sei que ela foi ordenada a performar seguindo um padrão estético de poses, mas não sei por que motivos ela concordou com a encenação, se é que houve algum espaço para negociar. Não tenho como saber se ela estava preservando sua vida, ante o risco de desobedecer e receber castigos físicos que poderiam ser letais; se ela seria paga; se o dinheiro iria todo para o senhor ou se ela teria alguma parte. Ela somaria o dinheiro ganho a suas economias para quem sabe comprar a alforria? De que modos alguém que está socialmente morto luta por sua vida? É muito provável que essa seja uma fotografia forçada: "uma imagem capturada sem a permissão da modelo; destinada a classificar, isolar e

diferenciar. Não é o tipo de fotografia de que ela gostaria e não foi tirada a seu pedido" (Hartman, [2019] 2022, p. 35). Mas nem isso é certeza.

De volta ao arquivo, não localizei informação sobre pagamentos pelo trabalho dessa mulher como modelo. Também não localizei registros de seu nome ou informações sobre sua vida no Brasil. A única coisa que chegou até mim sobre sua existência foi essa fotografia antropológica. Sua existência carnal foi reduzida no arquivo a uma imagem e uma legenda *retrato de uma mulher, nu, costas, perfil e frontal.* Em suma, tudo o que posso saber dela é o "registro de seu encontro com o poder" (Foucault, [1977] 2006, p. 207), no caso, me refiro ao poder moderno/colonial. Isso é o máximo que posso saber e escrever sobre, quando obedeço aos limites impostos pelos arquivos oficiais do mundo antinegro.

Adianta acessar o arquivo, tornar a imagem legendada dessa mulher pública, apenas para contar de novo a tragédia de sua existência? O seu encontro com o poder moderno/colonial? Para afirmar que o arquivo a reduziu a quase nada? Que nada pode ser dito? Reafirmar seu anonimato? Reafirmar sua condição de vítima? Repetir o espetáculo de seu sofrimento? A fotografia é "como o mundo ainda se lembra dela" (Hartman, [2019] 2022, p. 33) e eu sou incapaz de alterar o *status* com que aquela mulher entrou para o arquivo. Não seria melhor deixar que os mortos descansassem em paz nas gavetas, pastas e armários desse sepulcro?

Contudo, deixar que continuem nos arquivos não seria contribuir para a ocultação das violências moderno/coloniais? Não seria contribuir para tais violências continuarem a ser entendidas como *passadas* e não como ainda organizadoras do hoje? E, portanto, nunca associadas às violências cotidianas? É possível abordar a violência sem repeti-la, ainda que simbolicamente? O fracasso parece a condição prévia para quem lida com esses violentos arquivos. O que quer eu desarquive está marcado pelo signo da violência. O estigma vem à tona afirmando que o passado sempre foi presente à superfície da pele. Assim, o encontro com esse arquivo impõe a derrota já na entrada. O que eu acesso é aquilo que o arquivo, organizado pelas colonialidades, assim permitiu: *retrato de uma mulher, nu, costas, perfil e frontal*. É assim que aquela mulher deve ser lembrada e nada mais deve ser dito. Essa legenda, na catalogação arquivista de *iconização violenta* (Azoulay, 2014), é seu *isso foi* (Barthes, 1984), seu *isso é* e *será*.

> Nós nos tornamos visíveis através do olhar e do vocabulário do sujeito branco que nos descreve: não são nossas palavras nem nossas vozes subjetivas impressas nas páginas da revista, mas sim o que representamos fantasmagoricamente para a nação branca e seus verdadeiros nacionais (Kilomba, 2019, p. 73).

Grada Kilomba faz essa leitura da representação de uma pessoa negra em uma revista; faço minhas, suas palavras, ao ler a fotografia dessa mulher negra, consignada no arquivo como anônima. Essa foto (*Figura 11*), acompanhada de sua legenda, mostra como aquela mulher se tornou visível e foi descrita aos olhos dos Sujeitos civilizados de seu tempo. Mostra ainda que continua a sê-lo, uma vez que a gramática colonial continua a organizar a catalogação de sua imagem no arquivo. A legenda se vale da autoridade do arquivo – que, por sua vez, deriva do colonizador – e influencia toda leitura que se possa fazer dessa imagem, pois que lhe adere como uma segunda pele transparente. O arquivo então se revela como o resultado de um exercício da colonialidade do poder e do saber.

> [...] o arquivo é primeiramente o produto de um julgamento, o resultado do exercício de um poder e autoridade específicos que envolve guardar determinados elementos em um arquivo ao mesmo tempo em que outros são descartados. Dessa forma, o arquivo é fundamentalmente uma matéria de discriminação e seleção que, no final das contas, privilegia alguns documentos escritos e nega privilégios a outros julgados "inarquiváveis". O arquivo é, portanto, não um ajuntamento de dados, mas um status[213] (Mbembe, 2002, p. 20, tradução minha).

Seleção, armazenamento sob sigilo por um período, modalidades de restrição de acesso e a já mencionada catalogação são alguns dos procedimentos arquivísticos que complementam a descrição de Mbembe (2002), os quais impactam tanto o acesso aos documentos sob sua guarda, quanto a conduta diante deles. De volta à imagem (*Figura 11*), em concordância com Foucault ([1977] 2006), posso dizer que é impossível recuperar a vida da mulher retratada como ela foi antes ou depois desse breve encontro com o poder moderno/colonial materializado na fotografia arquivada.

Quem foi essa mulher? Qual o seu nome, sua idade, seu local de nascimento? O arquivo me devolve com a resposta de que é impossível sabê-lo. São 10 fotografias, todas *retrato de uma mulher, nu, costas, perfil e frontal*. Quem foram essas mulheres? O arquivo novamente me responde que é impossível sabê-lo. A única história que consigo contar é a da violência da dominação colonial/capital/racial/patriarcal que se apoderou de suas vidas, que as transformaram em objetos de conhecimento científico. Meu fracasso é que só consigo contar a história escrita pelo colonizador. "O arquivo, nesse caso, é uma sentença de morte, um túmulo, uma exibição de corpo violado, um inventário de propriedade [...], um asterisco na grande narrativa da História" (Hartman, 2020, p. 15).

---

[213] No original: "[...]the archive is primarily the product of a judgement, the result of the exercise of a specific power and authority, which involves placing certain documents in an Archive at the same time as others are discarded. The Archive, therefore, is fundamentally a matter of discrimination and of selection, which, in the end, results in the granting of privileged status to certain written documents, and refusal of that same status to others, thereby judged 'unarchivable'. The Archive is, therefore, not a piece of data, but status".

Arquivos não são instituições neutras (Azoulay, 2019). O respeito de muitos arquivos à gramática e ao regime de significação do colonizador, como se fossem naturais ou neutros (transparentes), universais, é a reiteração do modo moderno/colonial de pensar, de ver e de existir no mundo. Para rasgar esse roteiro, é preciso que eu desobedeça aos limites impostos pelo arquivo e sua episteme; então, outras perguntas, antes impossíveis, começam a surgir. E se essa mulher for mais ou menos do que a legenda de sua catalogação? E se ela for mais ou menos do que o contexto histórico de produção de sua fotografia me permite saber? Já que esse contexto também me foi fornecido pelos relatos dos colonizadores.

Fazer essas perguntas é sair da temporalidade do passado, daquilo que está morto e selado no/pelo arquivo como completo e findo. É também começar a sair do regime de significação do colonizador, o qual a inscreveu no arquivo, e que chancela tudo o que pode ser dito sobre ela. Em recusa a esse regime e sua correspondente temporalidade, adentro o modo gramatical do subjuntivo. Nas bordas do arquivo, resta imaginar o que está além ou aquém do possível. E isso só pode ser feito no *agora* da modelagem dos tempos. No capítulo seguinte apresento algumas obras que, ao remodelar o tempo, ultrapassam os limites impostos pelos arquivos oficiais do mundo antinegro. Por ora, fico com a recusa ao arquivo como o guardião de um passado selado, túmulo dos mortos, armazém de recordações fixas.

> O arquivo dita o que pode ser dito sobre o passado e os tipos de histórias que podem ser contadas sobre pessoas catalogadas, embalsamadas e lacradas numa caixa de pastas e fólios. Ler o arquivo é adentrar em um necrotério, que permite uma visão final e um último vislumbre de pessoas prestes a desaparecer no porão de escravos (Hartman, [2007] 2021, p. 26).

Faço um parêntesis para explicar que o modo como a ideia de *memória* aparece nesses arquivos, é como sendo algo universal, estanque, fixo e referido a um passado acabado; sendo papel do arquivo meramente zelar por sua preservação. Daí a suposta neutralidade da atuação desses arquivos. Contudo, eles fazem é, no momento presente de sua atuação social, enunciar, preservar e difundir um determinado sentido sobre o passado: aquele fornecido pela gramática do regime de significação, pelo modo de conhecer, dos colonizadores.

> A memória é um processo e um produto social histórico, não apenas na medida em que sua definição é suscetível de transformação, mas a própria memória também sofre transformações em sua construção. Um passado imutável e inalterável não pode ser construído e, consequentemente, é inadequado entender a memória como uma mera conservação do passado, pois desligá-la da ocorrência de novos acontecimentos é desligá-la da vida social (e subestimar que constituiria uma

> obstrução à relação de continuidade e pertencimento que mantemos com o presente)[214] (Felix *apud* Vinyes, 2018, n.p., tradução minha).

A memória se dá no presente e não no passado. Ou melhor dizendo, no espaço do agora. Ela envolve "processos subjetivos, ancorados em experiências e em marcas simbólicas e materiais" (Jelin, 2002, p. 2). Como argumenta o professor Márcio Seligmann-Silva (2022), não existe uma relação automática, mecânica, cujo resultado seja exatamente o que queremos recordar ou esquecer. "A memória não é um músculo que pode ser desenvolvido *ad libitum* – como a memória como *ars*[215] o sugere – mas sim envolve as nossas emoções e, desse modo, torna-se essencial destacar a memória como força vital" (Seligmann-silva, 2022, p. 42). No capítulo seguinte, abordo a memória como força vital, como ancestralidade (Martins, 2021), por ora me interessa deixar registrado a não fixidez da memória.

> A memória é um processo aberto de reinterpretação do passado que desfaz e refaz seus nós para que acontecimentos e compreensões sejam ensaiados continuamente. A memória sacode os dados estáticos do passado com novos significados não fechados que colocam a sua memória a funcionar, levando inícios e fins a reescrever outras hipóteses e conjecturas para desmantelar o fecho explicativo de totalidades demasiado seguras de si. E é a laboriosidade dessa memória insatisfeita, que nunca desiste, que perturba a vontade de enterrar oficialmente a memória vista simplesmente como um depósito fixo de significados inativos[216] (Richard, 2007, p. 135, tradução minha).

Em concordância com Michel-Rolph Trouillot ([1995] 2016, p. 42), "estamos continuamente criando o passado". Desse modo, é preciso não confundir memória e arquivo. Segundo o professor Andrés Maximiliano Tello (2018, p. 169), "o arquivo é uma condição para a memória, um suporte da memória, mas em nenhum caso sua expressão, nem menos ainda seu sinônimo"[217] (Tello, 2018, p. 169). Concordo que o arquivo é suporte, mas acrescento que é também suplemento, pois que tentam regular o que deve ser lembrado e como ao enunciar como as informações, dados e coisas coletadas e selecionadas como

---

[214] No original: "la memoria es un proceso y un producto social histórico, no solo en cuanto a su definición sea susceptible de transformación, sino que la misma memoria también experimenta transformaciones en su construcción. No puede construirse un pasado que sea inmutable e inalterable y, en consecuencia, resulta inadecuado entender la memoria como mera conservación del pasado, ya que desconectarla del acaecimiento de sucesos nuevos es desconectarla de la vida social (y subestimar que constituiría un entorpecimiento de la relación de continuidad y de pertenencia que mantenemos con el presente)".

[215] Memória como armazenamento.

[216] No original: "La memoria es un proceso abierto de reinterpretación del pasado que deshace y rehace sus nudos para que se ensayen una y otra vez sucesos y comprensiones. La memoria remece el dato estático del pasado con nuevas significaciones sin clausurar que ponen su recuerdo a trabajar, llevando comienzos y finales a reescribir otras hipótesis y conjeturas para desmontar el cierre explicativo de las totalidades demasiado seguras de sí mismas. Y es la laboriosidad de esta memoria insatisfecha, que no se da nunca por vencida, la que perturba la voluntad de sepultación oficial del recuerdo mirado simplemente como un depósito fijo de significaciones inactivas".

[217] No original: "Memoria y archivo no deben confundirse. El archivo es una condición para la memoria, pero en ningún caso su expresión, ni menos aún su sinónimo".

documentos devem ser conhecidas e interpretadas. Isto é, o arquivo regula os enunciados que podem ser ditos. Portanto, eles orientam o que se deve dizer sobre eventos passados e como se deve dizer.

> A memória é uma representação do passado construída como conhecimento cultural compartilhado por gerações sucessivas e por diversas outras. Na verdade, é esta partilha que compromete a dimensão intersubjetiva e social da experiência e da memória[218] (Jelin *apud* Vinyes, 2018, p.n., tradução minha).

É importante deixar registrado que essa memória que enunciamos – essa representação de acontecimentos vividos ou não – é fruto um trabalho de memória que é criativo, feito por nós e também pelo arquivo. No mundo antinegro, os arquivos moderno/coloniais se valem de sua autoridade social para impor e difundir as memórias de um determinado grupo social, os colonizadores ontem, e a branquitude hoje, como sendo inequivocadamente as únicas válidas ou legítimas na sociedade e para todo o sempre. Fazem por meio da ilusão de unidade criada pela consignação dos documentos domiciliados.

> As regras do arquivo definem os limites e as formas da 'dizibilidade', daquilo de que é possível falar, daquilo que se constituiu como domínio discursivo: os limites e as formas da 'conservação' (que enunciados se pretendem inserir a memória dos homens, quais depoimentos podem ser reaproveitados); os limites e as formas da memória tal como aparecem em cada formação discursiva (quais enunciados ela reconhece como válidos, discutíveis ou inválidos, quais enunciados ela reconhece como próprios e quais como estranhos); os limites e as formas de 'reativação' (quais declarações anteriores ou de outra cultura ela retém, valoriza ou reconstrói; a que transformações, análises, exegeses ou análises ela a submete); os limites e formas de 'apropriação', isto é, como define a relação do discurso com seu autor, quais indivíduos ou grupos têm direito a certos tipos de enunciados, como se desenvolve a luta pelo controle dos enunciados entre as classes, nações e comunidades [219] (Guasch, 2011, p. 48-49, tradução minha).

Nossa concordância ou discordância, como usuárias/os, com essa regulação dos enunciados, contribui para ratificar ou retificar o funcionamento dessas máquinas de (re)produção – e não apenas suporte – de memórias. Qualquer arquivo é dependente de seus usuários. Não há memória sem ter para quem enunciar. Somos, portanto, responsáveis pela

[218] No original: “La memoria es una representación del pasado construida como conocimiento cultural compartido por generaciones sucesivas y por diversos otros. En verdad, es este compartir el que compromete la dimensión intersubjetiva y social de la experiencia y la memoria”.

[219] No original: Las reglas del archivo definen los límites y las formas de la 'decibilidade', de lo que es posible hablar, de lo que ha sido constituido como dominio discursivo: los límites y las formas de la 'conservación' (qué enunciados están destinados a ingresar en la memoria de los hombres, qué enunciados pueden ser reutilizados); los límites y las formas de la memoria tal como aparecen en cada formación discursiva (qué enunciados reconoce como válidos, discutibles o inválidos, qué enunciados reconoce como propios y cuáles como extraños); los límites y las formas de la 'reactivación' (qué enunciados anteriores o de otra cultura retiene, valoriza o reconstruye; a qué transformaciones, análisis, exégesis o análisis lo somete); los límites y las formas de la 'apropiación', es decir, cómo define la relación del discurso con su autor, qué individuos o grupos tienen derecho a determinada clase de enunciados, cómo la lucha por hacerse cargo de los enunciados se desarrolla entre las clases, las naciones y colectividades”.

leitura que fazemos dos documentos que acessamos nos arquivos. Esse protagonismo da espectadora/do espectador da fotografia (Azoulay, 2014) é também o de qualquer usuária/usurário de arquivos.

> É esta experiência subjetiva que define limites para o suposto poder dos arquivos, revelando sua inutilidade e sua natureza residual e supérflua. Muitos fatores estão envolvidos nessa experiência subjetiva dos arquivos: quem os possui; de que autoridades eles dependem; em que contexto político eles são visitados; sob que condições eles são acessados; a distância entre o que se procura e o que se encontra; a maneira como são decodificados e como o que é encontrado ali é apresentado e tornado público[220]. (Mbembe, 2002, p. 23)

Atuar contra essas armas de captura é iniciar o desmonte de seu sistema de classificação temporal, hierárquico, o qual relega a violência moderno/colonial sempre a "atos do passado"[221] (Azoulay, 2019, p. 171, tradução minha). Retroceder no tempo linear do colonizador é condição necessária para todo trabalho de *memória justa* (Marchesi *apud* Vinyes, 2018), isto é, que pretende a reparação das violências sofridas pelas pessoas subjugadas. Esse é também o início do entendimento de que os arquivos devem ser uma modalidade de acesso ao comum. O comum para Azoulay (2019), e que defendo aqui, é aquela esfera pública escurecida, em que o Sujeito universal é só mais um particular entre tantos outros na partilha do planeta.

Azoulay (2019) sustenta a tese de que um engajamento com os arquivos não deveria acontecer em termos de: (1) conseguir ou não acesso a documentos *do passado*; (2) escrever ou não *histórias alternativas* que, supostamente, estariam escondidas nesses documentos. Ou seja, não é sobre o passado como um dado findo ou sobre outras versões do passado; não se trata de respeitar a sequencialidade temporal do colonizador. Segundo a autora, é preciso se engajar com as vidas inscritas violentamente nos/pelos arquivos, cruzar as fronteiras da cronologia, e tomá-las como companheiras de uma luta política – que não se inicia hoje, nem é novidade, pois já tem mais de 500 anos de existência – contra a dominação colonial/capital/racial/patriarcal em todas as suas formas de atualização.

O arquivo, portanto, deve ser entendido como uma modalidade de acesso ao modo como escolhemos partilhar o planeta com os outros viventes. Sendo assim, o arquivo não é uma instituição à parte do mundo em que existimos, pois ele se insere no centro das lutas

---

[220] No original: "It is this subjective experience that places limits on the supposed power of the archives, revealing their uselessness and their residual and superfluous nature. Several factors are involved in this subjective experience of the archives: who owns them; on whose authority they depend; the political context in which they are visited; the conditions under which they are accessed; the distance between what is sought and what is found; the manner in which they are decoded and how what is found there is presented and made public".
[221] No original: "past acts".

ético-políticas que (re)organizam o modo de existirmos (Mbembe, 2002). Desse modo, é fundamental retroceder no tempo cronológico, desenterrar os mortos das gavetas e lutar a seu lado por um mundo emancipado das colonialidades.

Em suma, os arquivos moderno/coloniais selecionam e fixam sentidos para documentos que afirmam pertencerem ao passado. Criam, impõem e fixam uma memória social que não deve ser passível de alteração. Dificultando, com isso, reivindicações de reparação da violência, por exemplo, já que essa é sempre posicionada como *passado*, em que pesem a recorrência de assassinatos de pessoas negras e pobres, praticados por funcionários do Estado. Isso sem esquecer de mencionar o diferimento das lutas políticas do presente. Afinal, o sigilo posto pelo Estado a certos documentos de interesse público protege o Estado e seus governantes de ações políticas que poderiam ter lugar no momento em que as decisões governamentais foram tomadas. Imagine que cem anos depois, findo o prazo de sigilo, vêm à tona violências praticadas pelo Estado contra aqueles que viviam sob seu regime de governo. De que adianta? A violência cometida no presente é transformada, pelo arquivo, em passado. É assim que os arquivos oficiais do mundo antinegro funcionam: modelando o tempo, fazendo da cronologia também uma arma de captura.

Antecipo que, contra esses arquivos, faz-se necessário estabelecer uma série de marcos para sabotagem (ou desobediência epistêmica): (1) dos procedimentos de iconização violenta de pessoas, os quais são produtores de visualidades moderno/coloniais; (2) das memórias fixadas como verdade única dos documentos arquivados; (3) das narrativas produzidas em respeito ao regime de significação dos colonizadores; e (4) do sistema que regula o acesso a documentos sob certas condições devidamente monitoradas, isto é, em respeito a ordem hierárquica de mundo vigente. Observe que não advogo a destruição dos arquivos oficiais do mundo antinegro, mas sim o seu *anarquivismo* (Tello, 2018), assunto ao qual volto na introdução do próximo capítulo. Por ora, fico apenas com a importância do anarquivismo para a luta por reparações às vítimas das violências moderno/coloniais.

> A grande realização do movimento de reparações tem sido até agora impedir a completa fusão implícita na ontologia imperial entre o que foi imposto com violência e o que é; impedir que as epistemologias imperiais estabeleçam plenamente as normas e os procedimentos para o que conta como conhecimento e mundanidade, questionando a autoridade do arquivo como a fonte definitiva para imaginar justiça, rejeitando a redução das reparações a termos monetários e afirmando que as reparações são devidas em nome de um mundo recuperado e compartilhado (Azoulay, 2024, p. 213).

Observe que até agora eu me referi apenas ao que entrou para o arquivo, para o que foi domiciliado. Essa não é uma cena sobre o descarte. Me referi ao que passou pelo processo de

seleção/eliminação e foi considerado como digno de ser preservado sob o campo contextual – rede de significação – moderno/colonial: “a lei do que pode ser dito” (Foucault, [1969] 2008, p. 147). No mundo antinegro, ao acessar um arquivo, é preciso ter em mente que estamos adentrando em um campo contextual – uma rede de significação – em que cada documento domiciliado tem o lugar que lhe foi designado pelos guardiões da lei do arquivo.

Em concordância com Derrida ([1995] 2001), o arquivo é onde as coisas começam e são organizadas em uma certa ordem e sob um certo comando. Esse começo é sempre relacional, está associado àquela violência inerente a toda escritura: seleção de sentidos. O arquivo guarda as coisas materiais (papéis, fotos, textos) – documentos – e o sentido com que devem ser vistas, interpretadas, transmitidas. Normas de acesso, preservação e circulação desses documentos auxiliam a estabelecer como estes devem ser conhecidos.

O arquivo, portanto, diz respeito mais ao futuro do que ao passado. Ele cria uma ponte entre o passado que criado e o futuro que almejado. Muitos usuários se dirigem aos arquivos oficiais do mundo antinegro e acionam seus protocolos de iconização violenta de tão acostumados que estão com a episteme do colonizador, que, de tão naturalizada, nos alcança no presente e futuro como sendo universal. Essa naturalização faz com que olhemos para a fotografia *retrato de uma mulher, nua, costas, perfil e frontal* (*Figura 11*) e quase imediatamente afirmemos com toda certeza: trata-se de uma fotografia de *tipo racial*. Ao questionar a autoridade desses arquivos, iniciamos um percurso de desaprendizagem de sua episteme e, assim, talvez possamos olhar para esta mesma foto e enxergar a performance de uma mulher negra por sua sobrevivência numa sociedade escravagista.

2.6 COM GESTOS DE VIOLÊNCIA TOTAL

Eu poderia começar pelo assassinato de vinte oito pessoas negras pela polícia militar (PM) na Operação Escudo na Baixada Santista em 2023; ou pelas quarenta e cinco assassinadas pela mesma PM na Operação Verão, no mesmo local, nesse ano de 2024[222]. É claro que muitos poderiam dizer que a polícia estava cumprindo o seu papel e que todos os mortos eram *bandidos* ou *traficantes*, estigmas que vêm sendo usados midiaticamente. Eu poderia questionar se o papel da polícia é assassinar pessoas ou protegê-las. Mas no mundo antinegro, todos conhecem bem a resposta.

[222] Disponível em: https://g1.globo.com/sp/santos-regiao/noticia/2024/03/16/operacao-verao-e-607percent-mais-letal-do-que-operacao-escudo-no-litoral-de-sp.ghtml.

Eu poderia começar também pelo assassinato de Luana Barbosa dos Reis por policiais militares em Ribeirão Preto em 2016[223]. Ou pelo assassinato do músico Evaldo Rosa dos Santos, um homem negro de 46 anos, na zona oeste do Rio de Janeiro, no ano de 2019. Ele estava com mais cinco pessoas em um carro e ia a um Chá de Bebê quando foi alvejado por mais de 80 tiros disparados por militares do exército brasileiro[224]. Ou pelo linchamento e morte do congolês Moïse Kabagambe por cidadãos do Rio de Janeiro no ano de 2022[225]. Ou pelo espancamento e morte de João Alberto Silveira Freitas, de 40 anos, por seguranças do supermercado *Carrefour* na cidade de Porto Alegre, em 2020[226].

Nas chamadas dessas notícias e de outras similares, é muito comum encontrar os nomes das vítimas (quando não estão estigmatizadas com a alcunha de *traficantes*). Já os nomes dos perpetradores das violências ou não aparecem (principalmente quando o assassinato é praticado por funcionários do Estado, policiais e militares em serviço) ou aparecem apenas no corpo do texto da matéria. As instituições do mundo antinegro protegem com todas as forças aqueles que cometem crimes em seu nome, fazem os assassinos desaparecerem ou passarem despercebidos nos discursos jornalísticos, por exemplo. Uma leitura descuidada e sou induzida a acreditar que a vítima é a culpada da violência que sofreu, sua exposição gritante, em comparação à ocultação dos perpetradores, nos situa, como espectadoras/es, numa encruzilhada:

> Somos testemunhas que confirmam a verdade do que aconteceu em face das capacidades mundialmente destrutivas da dor, as distorções da tortura, a pura irrepresentabilidade do terror e a repressão dos relatos dominantes? Ou somos *voyeurs* fascinados e repelidos por exibições de terror e sofrimento? O que produz a exposição do corpo violado? Prova da senciência negra ou da desumanidade da "instituição peculiar"? Ou a dor do outro apenas nos fornece uma oportunidade de autorreflexão? Em causa aqui está a precariedade da empatia e a linha incerta entre testemunha e espectador. Só mais obscena do que a brutalidade desencadeada no poste de açoite é a exigência de que esse sofrimento seja materializado e evidenciado pela exibição do corpo torturado em intermináveis recitações do medonho e do terrível. Diante disso, como expressar esses ultrajes sem exacerbar a indiferença ao sofrimento que é consequência do espetáculo entorpecente ou contender com a identificação narcísica que oblitera o outro ou a lascívia que muitas vezes é a resposta a tais exibições?[227] (Hartman, 1997, p. 3-4, tradução minha).

---

[223] Disponível em: https://g1.globo.com/sp/ribeirao-preto-franca/noticia/2022/04/13/caso-luana-estado-e-condenado-a-pagar-indenizacao-a-filho-e-mae-de-garconete-morta-apos-abordagem-da-pm-em-ribeirao-preto-sp.ghtml.

[224] Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2019/04/militares-do-exercito-matam-musico-em-abordagem-na-zona-oeste-do-rio.shtm.

[225] Disponível em: https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/2022/02/01/video-imagens-mostram-momento-em-que-moise-kabamgabe-e-espancado-antes-de-morrer.ghtm.

[226] Disponível em: https://g1.globo.com/rs/rio-grande-do-sul/noticia/2020/11/23/caso-joao-alberto-veja-perguntas-e-respostas-sobre-a-morte-de-um-cidadao-negro-no-carrefour-em-porto-alegre.ghtml.

[227] "Are we witnesses who confirm the truth of what happened in the face of the world-destroying capacities of pain, the distortions of torture, the sheer unrepresentability of terror, and the repression of the dominant

Somos testemunhas ou *voyeurs*[228] do sofrimento negro? Essa é pergunta que cada notícia e imagem de violência total contra a carne negra nos coloca, como espectadores, leitores, ouvintes. Denise Ferreira da Silva (2014, 2018) questiona essas e tantas outras mortes acontecerem repetidamente sem que uma crise ética ocorra na sociedade brasileira. É que a empatia coletiva é extremamente precária quando a pele da vítima é negra.

Escolho, ao menos, excluir de agora em diante os nomes das vítimas. Talvez eu comece pela segunda prisão injusta do violoncelista, um jovem negro de 26 anos, na cidade de Niterói[229]. Ou pela prisão injusta de uma mulher negra por um furto de celular, em 2007, em Minas Gerais, sem ela nunca ter saído de Pernambuco[230]. Não sei se o anonimato aqui protege essas pessoas ou se não passa de mais uma tentativa vã contra a ordem de mundo vigente. De toda forma, elas estão vivas e gostaria de não repetir a escrita de suas existências na condição de vítimas da violência do mundo antinegro. Poderia começar por todas as balas perdidas que, no final de sua trajetória, sempre encontram a carne negra de homens, mulheres e crianças nas favelas do Brasil. O fato é que eu poderia gastar todas as páginas desta tese apenas acumulando ocorrências de violência contra pessoas negras e ainda assim não seria suficiente.

Começo então pelos detalhes mínimos, eternizados pelas lentes das câmeras. Pelo gesto do perpetrador de violência. Pelo dedo que pressiona o gatilho da arma que o militar *anônimo* disparou contra o carro do músico. Pelos chutes e socos de homens-cis brancos, cidadãos do Rio de Janeiro, contra o corpo do imigrante congolês. Ou pelo joelho do policial Derek Chauvin colocando todo o seu peso corporal sobre o pescoço de George Floyd [1973-

---

accounts? Or are we voyeurs fascinated with and repelled by exhibitions of terror and sufferance? What does the exposure of the violated body yield? Proof of black sentience or the inhumanity of the "peculiar institution"? Or does the pain of the other merely provide us with the opportunity for self-reflection? At issue here is the precariousness of empathy and the uncertain line between witness and spectator. Only more obscene than the brutality unleashed at the whipping post is the demand that this suffering be materialized and evidenced by the display of the tortured body on endless recitations of the ghastly and the terrible. In light of this, how does one live expression to these outrages without exacerbating the indifference to suffering that is the consequence of the benumbing spectacle or contend with the narcissistic identification that obliterates the other or the prurience that too often is the response to such displays?"

[228] No texto, a autora realiza uma aproximação entre a ideia de espectador e a de *voyeur*, de um lado, e a testemunha, do outro. Contudo, prefiro manter a distinção entre testemunha e *voyeur*, compreendendo ambos como espectadores, no sentido de que observam, presenciam algo. Sendo o *voyeur* aquele que assiste espetáculos. Tento manter no termo espectador a encruzilhada entre o testemunho e o *voyeurismo*.

[229] Disponível em: https://oglobo.globo.com/blogs/ancelmo-gois/coluna/2022/08/violoncelista-da-orquestra-da-grota-volta-a-ser-preso-e-policia-nao-consegue-explicar-o-motivo.ghtml.

[230] Disponível em: https://almapreta.com/sessao/cotidiano/mulher-negra-e-presa-por-suposto-crime-em-minas-gerais-sem-nunca-ter-saido-de-pernambuco.

2020] até a morte[231] nos Estados Unidos. O que esses toques violentos me atestam é que pessoas negras nas Américas continuam a ser marcadas para a morte.

Entendo o gesto como um movimento corporal por meio do qual "se manifesta uma maneira de estar no mundo" (Flusser, 2014, p. 111)[232], ou melhor, no planeta, já que pelo gesto se criam mundos. Ele é simultaneamente expressão e mensagem, afeto e enunciado. Ou seja, "o que no corpo se repete, não se repete apenas como hábito, mas como técnica e procedimento de inscrição, recriação, transmissão e revisão da memória do conhecimento, seja este estético, filosófico, metafísico, científico, tecnológico, etc." (Martins, 2003, p. 66). Gesto é manifestação de conhecimento e ética incorporados, diz respeito às respostas que damos nas situações vivenciadas. Contudo, como antes do corpo vem a carne, gestos podem ser revistos a cada agora de nossa existência.

Ao ler gestos, interpreto o que expressam como conhecimento e modos de se relacionar com os demais existentes no planeta. Em concordância com Leda Maria Martins (2023, p. 315), gesto não é apenas "representação mimética de um sentido possível, [...] não é simplesmente narrativo ou descritivo, mas performativo". Noutros termos, gestos são grafias do corpo que fundam espaço e tempo, criando mundos. Nessa cena, noto os gestos de violência racial/colonial/capital/patriarcal inscritos na pele de pessoas negras, conceitualizando sua carne como corpo negro dissimulado. Isto é, retorno àquela marcação inicial a ferro em brasa na pele da mulher negra raptada (*Figura 1*). Argumento que, a cada nova repetição simbólica desse gesto, o mundo antinegro é (re)instaurado.

Ainda sobre a questão do gesto, Diana Taylor (2013) chama de repertório tudo aquilo que "encena a memória incorporada – performances, gestos, movimento, dança, canto –, em suma, todos aqueles atos geralmente vistos como conhecimento efêmero e não reproduzível" (Taylor, 2013, p. 49). A autora, em contraposição à ideia de repertório, entende que "os materiais de arquivo[233] dão forma à prática incorporada de inumeráveis maneiras, mas nunca ditam totalmente a incorporação" (Taylor, 2013, p. 51), excedendo em termos de duração os limites do repertório, que, por sua vez, excede a inscrição no material de arquivo; tal como mencionado por Azoulay (2014), por exemplo, ao afirmar que a foto é metonímia do evento fotográfico.

---

[231] Disponível em: https://g1.globo.com/mundo/noticia/2022/07/07/policial-que-matou-george-floyd-e-condenado-a-mais-de-20-anos-de-prisao-em-corte-federal.ghtml.

[232] Aqui me aproximo de Flusser, mas apenas no entendimento de que pelo gesto "se manifesta uma maneira de estar no mundo" (Flusser, 2014, p. 111).

[233] Exemplos de materiais de arquivo: pinturas, fotografias, vídeos, livros etc.

Em que pesem as divisões propostas por Taylor (2013), até mesmo em seus textos as separações entre o que é da ordem do arquivo e o que é da ordem do repertório não são tão exatas. Não seria o repertório a manifestação de um acervo incorporado? Apenas quando limito a ideia de arquivo a um edifício físico ou *site* específico, com materiais que serão armazenados, ordenados e tornados acessíveis sob a lei de uma autoridade – tal como apresentei na cena anterior – é que as divisões propostas pela autora se sustentam. Ou seja, a concepção de arquivo de Taylor (2013) é aquela única criada pelo/no mundo antinegro (Azoulay, 2019).

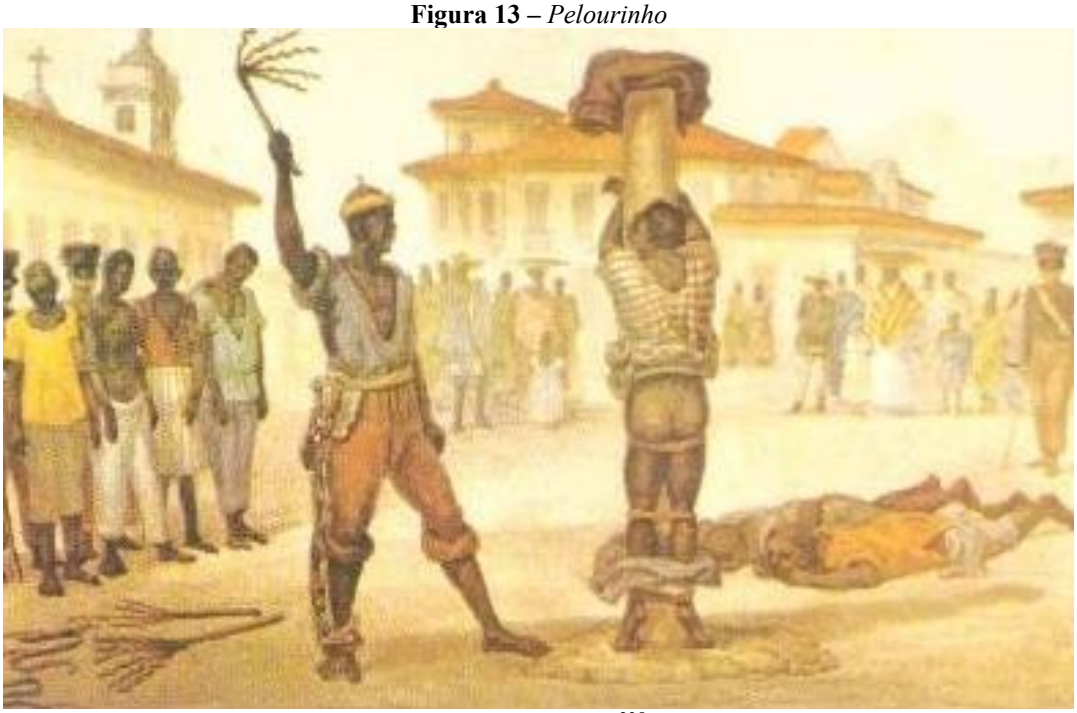
Feita essa ressalva, por ora, fico com o entendimento de que arquivo e repertório se relacionam e se excedem, realizando atos de transferência (Taylor, 2013) de conhecimentos e valores de uma geração à outra. Como Azoulay (2014, 2019), Elizabeth Edwards (2021) também reconhece a fotografia como uma máquina de arquivo, já que inscreve ações humanas em um suporte. Como Taylor (2013), Edwards (2021) entende as fotos como materiais de arquivo. Em resumo, a fotografia torna uma pequena parte das ações efêmeras praticadas, o repertório, durável sob uma certa forma estética, visual. A permanência das fotos ao longo do tempo cronológico revela a intenção de pessoas em sua preservação e futura circulação.

A *Figura 13* é uma reprodução digital da pintura *Pelourinho* (1827) de Jean-Baptiste Debret [1768 – 1848] feita a partir do desenvolvimento da tecnologia fotográfica. Ela chega até mim e se soma às inúmeras outras imagens (fotografias e vídeos) de violência contra pessoas negras que escolhi não mostrar. Não preciso delas para afirmar que os linchamentos e espancamentos contemporâneos ratificam a morte social "em uma eficácia de significados que repetem os momentos iniciais" (Spillers, [1987] 2021, p. 35), como esse do açoitamento público do escravizado. Em atenção ao repertório, o conhecimento e ética expressos no gesto de açoitar da *Figura 13* se repetem/transferem intergeracionalmente como dão a ver cada novo ato de linchamento, tortura e assassinato de pessoas negras no Brasil. Gostaria agora de abordar não o repertório, mas sua inscrição parcial nos materiais de arquivo, isto é, como memória enunciada sobre um evento passado. Começo pelo comentário de Lilia Schwarcz (2021) sobre a imagem de Debret (*Figura 13*):

> Imagens não são simples ilustrações. Ao contrário, conformam e confirmam valores e visões de mundo. [...] Nela vemos um escravizado sendo chibatado por um feitor negro. Parcialmente desnuda, a vítima aparece de forma passiva, assim como os demais escravizados. Alguns assistem à cena de cabeça baixa — aguardando a

> punição —, enquanto outros já se encontram no chão depois de serem seviciados. A mensagem alude à perfeita ordem (Schwarcz, 2021, n.p.)[234].

Figura 13 – *Pelourinho*



Fonte: Wikipedia[235]

A imagem de Debret, ao reforçar a passividade das/os espectadoras/es negras/os presentes na cena do açoitamento, ensinava como as pessoas negras deveriam se comportar naquela sociedade; isso é um conhecimento de ordem ética. A pintura expressa uma certa maneira de "ver o mundo e viver nele" (Gordon [1952] 2008, p. 15). A sua preservação arquivística e posterior reprodução fotográfica e disseminação em livros de História do Brasil e redes de internet produz um duplo efeito contraditório. De um lado, permite conhecer aquele evento passado, criticá-lo e analisar como ainda modela o presente. O estudo dos gestos registrados na pintura e a atenção crítica aos roteiros de violência do mundo antinegro são exemplos. De outro, não deixa de ser mais uma reiteração do espetáculo do sofrimento negro. Mais uma repetição simbólica da violência à qual tantos estiveram/estão submetidos. Essa imagem se soma ao imenso conjunto de fotos e vídeos de linchamentos, espancamentos e assassinatos contemporâneos que, em coro, reverberam que a carne negra pode ser imediatamente violada. Essa é uma pedagogia que garante a continuidade do padrão de violência racial/colonial em qualquer ponto do tempo linear.

Essas maneiras de ver, estar e viver o/no mundo marcadas pela violência colonial/racial se repetem/transferem entre as gerações, por meio de arquivos e repertórios. A

[234] Disponível em: https://www.instagram.com/p/CUd7VWhNmoC/.
[235] Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Pelourinho.jpg.

cada novo linchamento, espancamento, assassinato, portanto, um roteiro de violência, prescrito há muito tempo, é reencenado. A "[...] violência racial é uma condição *sine qua non* para o capital global, isto é, trata-se de uma condição de possibilidade de acumulação de capital sob a forma hegemônica do capital financeiro" (Silva, 2018, p. 407). Denise Ferreira da Silva (2018) refere-se aos assassinatos praticados por funcionários do Estado, sempre em defesa do patrimônio capitalista e contra uma pessoa negra, a exemplo do caso de George Floyd. Nessa cena, eu me refiro não só à violência praticada pelo Estado, mas também por seus cidadãos, inclusive os de segunda classe, os quais sempre encontram justificativas na ética da propriedade para seus atos.

Como materiais de arquivo, tanto as pinturas, quanto as fotos e vídeos de violências do mundo antinegro salvaguardam parcialmente as cenas efêmeras dos eventos singulares para observação futura. Se a fotografia analógica tornou possível acessar uma reprodução da pintura de Debret; a fotografia digital e as redes de internet possibilitam a circulação virtual infinita dessa e de outras reproduções. Com isso, entendo a fotografia não apenas como uma máquina de inscrição (tecnologia), ou um material de arquivo (foto), mas também como uma ferramenta estética pedagógica, que dá a ver e transmite uma certa maneira de estar no mundo. No século XX nos Estados Unidos, por exemplo, cidadãos americanos compravam e colecionavam postais de linchamento de pessoas negras como se fossem pequenos troféus. Esse hábito macabro durou décadas e é sintomático de uma maneira de estar no mundo. Nessa cena, procurei apresentar como materiais de arquivo visuais se inserem num circuito de inscrição parcial, reprodução e circulação, de eventos efêmeros e repetitivos de violência contra a carne negra.

Fotografias, quando tornadas públicas em um dado contexto de visibilidade, seja em arquivos físicos, em bancos de dados virtuais, ou ainda no modo difuso (na constante circulação de dados) das redes de internet, não devem ser tomadas de modo imediato, como se o visto correspondesse ao dito. Fazer isso, muitas vezes, é apenas concordar automaticamente com o regime de significação do colonizador, o qual ainda organiza de modo hegemônico o mundo como o conhecemos. Atuar contra as colonialidades vigentes implica reconhecer que cada encontro fotográfico é único e que, como espectadora, também sou responsável pelas visualidades produzidas em meu encontro. "Essa imagem deve ser vista assim?" ou "poderia ser vista assim?" ou ainda "como vejo essa imagem?" são questões que deveriam brotar em cada encontro. O noema da fotografia é relacional.

Contudo, muitos comentários agressivos, racistas, feitos pelos usuários anônimos da internet – os quais li em fotos e vídeos de violências raciais/coloniais (disponíveis aos montes

na rede) – parecem indicar que a pedagogia visual colonizadora ainda educa muitas pessoas. Esse conhecimento incorporado, pode se expressar novamente, em gestos letais que sempre procuram a carne negra para se inscreverem, como um padrão repetido no tempo (Silva, 2018, 2019a). Como esses mesmos arquivos visuais podem ser mobilizados contra sua pedagogia visual colonial é o que me interessa e apresento no próximo capítulo.

2.7 EM ASSUNTOS DOMÉSTICOS

Nessa cena, eu destaco um outro roteiro traumático de violência colonial/racial/capital/patriarcal, cujos efeitos psíquicos e psicossociais implicam a formação da sociedade brasileira. Contudo, primeiro, devo informar que entendo o trauma como "uma inundação de um afeto caótico e aterrorizador. A experiência de ser 'você mesmo' começa a se fragmentar e despersonalizar, deixando para trás um estado de devastação psicológica"[236] (Castilho *apud* Vinyes, 2018, n.p. tradução minha). Este estado de devastação é redutor da energia vital que nos anima a viver, a criar, a continuar (Martins, 2021). Exemplifico, em *Becos da Memória* (2018), Conceição Evaristo escreve uma cena em que a personagem Maria, ao brincar na frente do avô: "toda vez que pulava, que cabritava diante do avô, era como se uma pedra pontiaguda atingisse o peito do velho homem." (Evaristo, 2018, n.p.). É que a brincadeira de Maria despertava no avô a lembrança traumática do filho morto.

Lélia Gonzalez [1935 – 1994] foi uma das primeiras teóricas do feminismo negro no Brasil a abordar os traumas coloniais. Segundo a autora, o racismo é a sintomática da neurose cultural brasileira: "[...] o neurótico constrói modos de ocultamento do sintoma porque isso lhe traz certos benefícios. Essa construção o liberta da angústia de se defrontar com o recalcamento" (Gonzalez, [1984] 2020, p. 84). De um lado, os perpetradores de violência tendem a encobrir a violência praticada como estratégia política; de outro, as vítimas, como estratégia diante da dor traumática, tendem a recalcar ou reprimir o acontecido.

Por sua vez, a professora Maria Isabel Castilho propõe a distinção entre situação traumática e acontecimento traumático. A primeira diz respeito ao "lugar que ocupa a situação traumática em relação a outras experiências"[237] (Castilho *apud* Vinyes, 2018, n.p., tradução minha). A segunda é "uma experiência que acontece ao ser, é um 'aconte-ser', a continuidade

[236] No original: "El trauma es una inundación de un afecto caótico y aterrorizador. La experiencia de ser 'uno mismo' comienza a fragmentarse y despersonalizarse, dejando tras de sí un estado de devastación psicológica".
[237] No original: "El lugar que ocupa la situación traumática en relación a otras experiencias".

do ser”[238] (Castilho *apud* Vinyes, 2018, n.p., tradução minha). Exemplifico o acontecimento traumático com mais uma cena de *Becos da Memória* (2018), dessa vez com a fala do personagem Totó:

> - Maria-Velha, dizem uns que a vida é um perde e ganha. Eu digo que a vida é uma perdedeira só, tamanho é o perder. Perdi Miquilina e Catita. Perdi pai e mãe que nunca tive direito, dado o trabalho de escravo nos campos. Perdi um lugar, uma terra, que pais de meus pais diziam que era um lugar grande, de mato, bichos. De gente livre e sol forte... E hoje, agora a gente perde um lugar de que eu já pensava dono. Perder a favela! Bom que meu corpo já está pedindo terra. Não vou mesmo muito além. Se eu tivesse mais moço, começava em qualquer lugar novamente. Comecei cheio de dor, mas comecei outra vida quando cheguei são, salvo e sozinho na outra banda do rio. O
> tempo foi passando, pensava que estava ganhando alguma coisa. Nada, só dor. A dor sempre bate no coração da gente. Cada dor cai como uma pedra no peito. Pedras pontiagudas, e foram tantas! A dor dói fina, firme. Tantas pedradas. Tantas! E mais aquela quando Nega Tuína morreu. (Evaristo, 2018, n.p.)

Totó se compõe ao longo de sua jornada de vida com a dor traumática (as pedradas no peito) decorrente de perdas que, em seu caso, são intergeracionais. Meu entendimento sobre o afeto traumático diverge um pouco do apresentado pela professora Castilho (2018 *apud* Vinyes, 2018, n.p., tradução minha) ao afirmar que “o trauma está presente, não assume a qualidade de um evento que aconteceu e faz parte do passado. A situação traumática está acontecendo no presente, portanto faz a história do presente”[239]. O argumento da professora é organizado pela linearidade temporal do pensamento moderno/colonial e suas separações, o que é limitador para o entendimento de como situações e acontecimentos do ontem nos afetam hoje.

No agora em que as temporalidades se fundam o passado sempre está presente, seja na condição de lembrança, seja na de esquecimento. Lembranças e esquecimentos de situações e acontecimentos vividos nos afetam, como seres sensíveis que somos. No agora, entram em composição com nossas vivências hoje, com outras lembranças e esquecimentos e ainda com desejos de futuro. De modo que a cada agora podemos experienciar o vivido de uma outra forma. Nossas lembranças e esquecimentos podem se modificar e nos afetar de modos muito distintos. Como afirma a artista Ana Lira (2023, p. 43), “a noção de lembrança [...] permite que o vivido possa entrar em contato com o sentimento do vivido hoje, e ser enunciada de outra forma”.

---

[238] No original: “[…] es una experiencia que le acontece al ser, es un ‘aconte-ser’, a la continuidad del ser”.
[239] No original: “El trauma es presente, no adquiere la cualidad de un evento que sucedió y que constituye parte del pasado. La situación traumática está sucediendo en el presente, entonces habrá la historia del presente”.

É muito comum no pensamento moderno/colonial, organizado pela linearidade temporal, frases como: *o tempo cura tudo*. Como se quanto mais distante no tempo cronológico tiver sido a situação traumática ou tiverem se desenrolado os acontecimentos traumáticos, mais difícil fosse ser afetado. Noutros termos, afirma-se o esquecimento como cura da dor do trauma. Argumento muito usado pelos perpetradores de violência em nome do Estado em processos de Anistia: *Vamos esquecer o passado e seguir em frente olhando para futuro*. Só que, como mostra a cena do personagem Totó a dor não passa e o tempo (cronológico) nada resolve.

Em concordância com Vinciane Despret (2023) mortos não esquecem e, muitas vezes, demandam os vivos por justiça. Quando – contra a política de esquecimento dos perpetradores de violência, dissimulada como cura coletiva – os vivos e os sobreviventes são capazes de lembrar e enunciar as situações e acontecimentos traumáticos vividos, que antes lhes devastavam em dor, significa que um processo de cura em resposta aos que se foram está em operação naquele agora. Como fez o personagem Totó, ao narrar o trauma, produzimos uma memória.

Ao enunciar, evidentemente, esperamos ser ouvidas/os, o que nem sempre acontece para pessoas negras no Brasil, tendo em vista que na esfera pública do político, o campo social de nossa morte, a branquitude combate os que pensam e enunciam outramente por meio de inúmeras políticas de esquecimento: o silenciamento é uma delas. Atualmente uma das estratégias mais comuns de silenciamento são as tentativas de desvalorizar as experiências de vida, memórias e conhecimentos de pessoas não brancas, os Outros, como sendo *pautas identitárias*. Ora, nada mais identitário do que a branquitude em defesa de sua universalidade transparente.

Uma outra estratégia, mais sutil, dos perpetradores violência está no encobrimento das memórias de pessoas não-brancas com memórias produzidas pelo regime de significação da branquitude, que se vale do poder e privilégio herdado dos colonizadores para impor sua versão do vivido. Em entrevista, o artista Abiniel João Nascimento (2023) me contou, por exemplo, que sua família sempre viveu na região da zona-da-mata norte pernambucana, contudo não era isso que ele encontrava nos livros de História:

> [...] a história oficial encerra a nossa presença no 25 território no século XVII. É quase contraditório da minha parte entender o arquivo enquanto possibilidade narrativa sendo que o próprio arquivo nega a minha história. Aliás, nega a minha presença. Esses arquivos entravam em contradição com as memórias da minha avó, com as memórias da minha mãe, sabe? Que sempre estiveram no território e elas comumente afirmavam: a gente nunca saiu daqui porque a gente sempre esteve aqui (Nascimento, 2023, p. 25).

De um lado, têm-se as memórias transmitidas intergeracionalmente na família do artista, principalmente pela oralidade; do outro lado, as criadas pelos/nos arquivos do mundo antinegro a partir de documentos (também estes criados). Nascimento possui graduação em Museologia pela UFPE. Durante o curso, ao comparar as memórias de sua família com aquelas produzidas nos museus e em livros, o artista observou que:

> [...] havia um trabalho colonial, um trabalho da historiografia do Brasil, um trabalho das metodologias da construção da memória, que construía a nossa memória ao ponto de fazer a gente esquecer algumas coisas e lembrar de outras. Como por exemplo, lembrar das nossas dores mais do que lembrar das nossas glórias. (Nascimento, 2023, p. 23)

Noutros termos, o artista começou a questionar os arquivos como fonte da verdade sobre o que aconteceu. Abiniel João Nascimento ainda me contou que, em sua (po)ética, faz um movimento "desesquecer enquanto movimento de lembrança e deslembrar como movimento de esquecimento" (Nascimento, 2023, p. 23). Ele busca esquecer as memórias impostas e lembrar aquelas que foram esquecidas, o que não é fácil: "Esse movimento de deslembrar e desesquecer, era sempre um movimento que me deixava com uma visão nebulosa e um respiro ofegante, porque requer uma coragem de abrir mão do que você entende que é a verdade" (Nascimento, 2023, p. 23). Coragem presente em todos os trabalhos artísticos que apresento no terceiro capítulo dessa tese. Por ora, meu interesse restringe-se às políticas de esquecimento e encobrimento de memórias praticadas pelos colonizadores ontem e pela branquitude hoje como estratégia de dominação para a manutenção do mundo como o conhecemos. Em suma,

> Trabalhar o território da memória é reafirmar que não se trata apenas de recordação ou interpretação. Memória é também construção simbólica, por um coletivo que revela e atribui valores à experiência passada e reforça os vínculos de comunidade. E memória pode ser também a revisão da narrativa sobre o passado "vitorioso" de um povo, revelando atos anti-humanitários que cometeram – os quais muitas vezes as elites querem apagar ou esquecer (Bento, 2022, p. 39).

De volta aos acontecimentos traumáticos, estes podem ser considerados extremos quando ultrapassam a relação entre pessoas particulares, quando dizem respeito à forma com que o poder é exercido em uma sociedade, às relações sociais estimuladas por meio das instituições (jurídicas, econômicas, culturais). Quando "a estrutura sociopolítica se baseia na desestruturação e extermínio de alguns membros desta mesma sociedade por outros de seus membros"[240] (Castilho, 2018, n.p., tradução minha), as vivências traumáticas dizem respeito

[240] No original: "[...] la estructura sociopolítica se basa en la desestructuración y el exterminio de algunos miembros de esta misma sociedad por otros de sus miembros".

ao contexto cotidiano social de existência das pessoas, podendo ser, inclusive, intergeracionais – como evidenciado na fala do personagem Totó em *Becos da Memória* (2018).

As colonialidades ainda vigentes garantem a continuidade dos acontecimentos traumáticos extremos. Ou como afirma a artista Jota Mombaça (2021, p. 27), "o mundo é meu trauma". Boa parte da sociedade brasileira ainda nega as experiências de vida traumáticas de pessoas negras e indígenas no país. O negacionismo é uma estratégia de resistência ao real, que tenta transformar o vivido em algo irreal, apelando para um sentimento de irrealidade dos fatos (Seligmann-Silva, 2022). Estratégia muito comum entre perpetradores de genocídio, como os colonizadores, como política de esquecimento; mas também entre as vítimas sobreviventes, como defesa diante da dor. Em ambos os casos, o negacionismo produz "uma visão cindida da realidade" (Seligmann-Silva, 2008, p. 75) que pode levar a um quadro de psicose social. Ainda segundo o professor, uma outra modalidade de resistência ao real "seria a marca de nossa atual sociedade caracterizada pela presença traumatizante da violência" (Seligmann-silva, 2022, p. 161).

Para Castilho (2018), os principais sintomas do trauma são a angústia e a dissociação. Em concordância com Seligmann-Silva (2008), a professora afirma que a dissociação é a "capacidade de mentir e de desmentir a própria experiência do sujeito que vive o trauma"[241] (Castilho *apud* Vinyes, 2018, n.p., tradução minha), o que revela o grau de dissociação que acontecimentos traumáticos extremos podem provocar. Cida Bento (2022), ao discorrer sobre o que chama de pacto da branquitude, acaba por corroborar as afirmações de Castilho (2018) e Seligmann-Silva (2008):

> O pacto é uma aliança que expulsa, reprime, esconde aquilo que é intolerável para ser suportado e recordado pelo coletivo. Gera esquecimento e desloca a memória para lembranças encobridoras comuns. O pacto suprime as recordações que trazem sofrimento e vergonha, porque são relacionadas à escravidão (Bento, 2022, p. 25).

O pacto da branquitude viabiliza inúmeras estratégias políticas de esquecimento e/ou encobrimento de memórias daqueles considerados Outros na sociedade brasileira. Trata-se de um mecanismo social de defesa do ego da branquitude e, por conseguinte, de manutenção do mundo como o conhecemos. O pacto garante a continuidade dos privilégios da branquitude, evita que as novas gerações de pessoas brancas questionem sua herança escravocrata e produz discursos como o mito da miscigenação e da democracia racial (Nascimento, [1978], 2019; Gonzalez, 1984; Carneiro, 1995; Silva, 2007), os quais escondem ou negam a experiência

[241] No original: "[...] la capacidad de mentir y de desmentir la propria experiencia del sujeto que vive el trauma".

traumática colonial do estupro de mulheres negras e indígenas como fundante da sociedade brasileira. Como afirma Fred Moten e Stefano Harney (2023, p. 39), “é na dupla perda da partilha – dada na posse e na imposição do ser-posse – que surge a doença mais letal desse ser-espécie, sua maior ameaça ao planeta: a branquitude”.

Enquanto as políticas de encobrimento e o recalque desencadeiam a neurose social de que fala Lélia Gonzalez (1984), as políticas de esquecimento dos perpetradores de violência podem levar a quadros de psicose social. De um lado, o Sujeito da História Oficial do Brasil, os descendentes dos antigos colonizadores, oscila entre a neurose e a psicose em sua busca pela manutenção do ordenamento vigente e de seus privilégios nesse ordenamento. De outro lado, as vítimas dos acontecimentos traumáticos extremos podem também ter dificuldades lidar com os afetos desencadeados pelos traumas, apelando para o esquecimento ou encobrimento como estratégias defensivas contra a dor. Se, como afirmado por Maldonado-Torres (2019), as pessoas são o que conectam todas as colonialidades, é importante analisar os efeitos de acontecimentos traumáticos extremos, coloniais, intergeracionais, sobre as elas, tanto as vítimas e quanto as perpetradoras de violência. A falta de reconhecimento ou o desconhecimento dos acontecimentos traumáticos extremos pode levar a situações de desamparo que mutilam grupos sociais inteiros.

Para essa cena, um aspecto traumático particular me interessa: a questão da mulher negra diante da (im)possibilidade da maternagem sob a lógica relacional colonial. É sabido que, como cativas, escravizadas nas colônias, as mulheres negras eram inscritas, pelos colonizadores, como coisas, objetos, bens de produção, ou, no máximo, animais selvagens (Gonzalez, 1984; Silva, 2019a; Fernandes, 2016). A objetificação discursiva se materializava na prática de violência física total contra a carne e a vida dessas mulheres (Spillers, [1987] 2021).

Segundo Lélia Gonzalez ([1984], 2020), como *mucamas*, mulheres escravizadas podiam ser selecionadas para trabalharem dentro da casa-grande realizando afazeres domésticos. Essas mulheres foram alvo fácil do desejo sexual destrutivo (Silva, 2006) daqueles que possuíam suas vidas como sendo bens, os colonizadores (senhores da casa-grande). Sueli Carneiro (1995) aponta a violência sexual do estupro das escravizadas como causa da miscigenação na sociedade brasileira: “o estupro na sociedade colonial da mulher negra pelo homem branco no passado e a miscigenação daí decorrente criaram as bases para a fundação do mito da cordialidade e democracia racial brasileira” (Carneiro, 1995, p. 546).

É possível distinguir, na época colonial, ao menos três funções para o estupro. (1) A recreativa para o senhor da casa-grande e seus filhos homens legítimos, os brancos. (2) A

corretiva e exemplar tanto da cativa quanto de seu eventual companheiro prisioneiro, sendo o estupro praticado pelo colonizador ou a seu mando. Segundo Carneiro (1995, p. 548), numa cultura misógina, em tempos de guerra, o estupro é "o momento de consolidação da vitória de um grupo de homens sobre outro. É quando se quebra de vez a espinha dorsal do derrotado". Maldonado-Torres (2019) afirma que a colonização é a naturalização do estado de guerra[242]. Em concordância com os dois autores, leio a colonização como o momento de fundação da cultura do estupro naquilo que se tornaria a sociedade brasileira. (3) A última função do estupro é a econômica, pois as escravizadas eram estupradas para que engravidassem, de modo a assim aumentar o patrimônio de *bens* do colonizador. Com isso, chego à questão da formação familiar.

De um lado, o filho da cativa, escravizada, não lhe pertence. Ela não pode exercer o papel materno, já que é apenas um instrumento reprodutor de patrimônio para o senhor. E aqui é preciso entender que o senhor é o soberano no microuniverso da plantação, ele é a lei e o Estado (Silva, 2006). Não interessa a vontade ou o desejo da cativa; a reprodução de um filho não se dá em função de uma realização erótica da vida daquela mulher negra[243], mas sim, por ordem e vontade do desejo destrutivo do colonizador em aumentar seu patrimônio. A carne violentada da mulher escravizada, portanto, garante a reprodução do mundo antinegro.

A criança nascida do ventre da cativa tampouco tem pai, este se inscreve sempre como ausência. "Afinal, para o sistema, o que importava realmente era o vínculo que unia mãe e filho escravizados, pois era o estatuto jurídico da mãe que determinava o do filho" (Reis, 2018, p. 227). Ou o genitor é escravizado, o que cai na mesma condição da mulher como instrumento reprodutor, ou é o senhor, cujos filhos legítimos nessa ordem patriarcal-racista serão sempre os nascidos da mulher branca com quem é casado, estes são os que terão direito ao sobrenome do pai e a sua parte na herança. O leite materno das cativas violentadas é roubado pelo senhor, servia para alimentar os filhos gerados pela outra (a esposa branca, a mãe legítima dos herdeiros), enquanto isso a criança negra:

> Entre as histórias tristes de separação das amas negras escravas de seus filhos naturais há os casos em que eles eram vendidos separados da mãe, ficavam na casa do dono, enquanto a mãe era vendida ou alugada e, nesse caso, o bebê negro era criado pelas outras escravas da casa; eram mandados para criar em casa de amas (mulheres livres pobres, geralmente; e podendo ser brancas ou negras) que "pegavam vários para criar, enquanto a mãe era alugada; eram abandonados nas "rodas" dos asilos de crianças (e, ou morriam lá, ou se criavam, "dividindo" o leite

[242] Questão também defendida por Ariella Aïsha Azoulay (2021).
[243] O corpo cativo, nos lembra Hortense Spillers (1987) é um corpo roubado, separado de sua vontade motivadora e desejo ativo.

> de uma ama que era contratada, às vezes para alimentar dez bebês "enjeitados"); ou morriam ao nascer (Koutsoukos, 2010, p. 150-151).

Segundo a psicóloga Isildinha Baptista Nogueira (1998), para a criança nascida da escravizada a ideia de família era algo muito vago, considerada apenas em termos do momento atual e não em termos de pertencimento a uma linhagem. Essa criança, negra ou mestiça, "não constrói uma dimensão diacrônica com a história familiar [...]. Há uma ruptura na história familiar dos negros, não há uma percepção de continuidade de herança familiar que possa preencher, imaginariamente o buraco provocado pela ruptura" (Nogueira, 1998, p. 111-112). No capítulo seguinte, apresento artistas que vão em busca dessa dimensão diacrônica familiar e coletiva em suas (po)éticas. Por ora, retorno à questão do estupro da cativa.

Lélia Gonzalez ([1984] 2020, p. 81) mostra como o estupro da *mucama*, a eventual gestação e decorrente função como *ama-de-leite* é ocultado no dicionário *Aurélio* pelo termo "por vezes": "Mucama [...], por vezes, era ama de leite". Julho de 2023, quase 40 anos após o texto escrito por Gonzalez, busco no dicionário de português on-line[244] e descubro que o ocultamento do estupro das cativas, em especial o das que trabalhavam como mucamas, continua em operação. Dessa vez, o termo que substitui a violência sexual é *por extensão*:

> mucama
> Significado de Mucama
> substantivo feminino
> Criada; mulher negra e jovem que auxiliava sua senhora com os afazeres domésticos ou servindo de companhia em passeios.
> [*Por Extensão*] Ama de leite; aquela que amamentava os filhos de seus senhores.
> Etimologia (origem da palavra mucama). Forma alteração do quimbundo makamba, de kamba (grifos meus)

Em resumo, a maternagem para as escravizadas, na colonização brasileira, foi estraçalhada pelo poder soberano de dominação sobre sua carne e suas possibilidades de existência exercido pelo colonizador. Mas isso não significa que não tenha havido arranjos familiares na senzala. Robert W. Slenes (2011) apresenta um vasto estudo sobre as famílias *legítimas* negras formadas em cativeiro, isto é, aquelas formadas, sob autorização do colonizador, mediante casamento cristão durante a escravidão brasileira. "Ao formarem tais laços, os escravos aumentaram ainda mais sua vulnerabilidade, transformando-se em 'reféns', tanto de seus proprietários quanto de seus próprios anseios e projetos de visa familiar" (Slenes, 2011, p. 60). Contudo, o historiador alerta que "a 'família cativa', no entanto, não se reduzia a estratégias e projetos centrados em laços de parentesco" (Slenes, 2011, p. 59).

[244] Disponível em: https://www.dicio.com.br/mucama/

Muitas famílias e comunidades de escravizadas/os foram criadas por laços de solidariedade, sentimentos e interesses em comum, ameaçando a ordem da plantação.

> Hoje em dia, considera-se que o fato de a família escrava não se conformar, necessariamente, a partir do casamento legal e na coabitação do casal, não desqualifica as relações desenvolvidas entre os seus membros, nem no sentido afetivo nem no biológico. Não as tornava, portanto, menos estáveis do que aquelas constituídas por famílias nucleares. O fator de instabilidade da família escrava não era inerente à moralidade ou à cultura de seus membros, mas ao sistema escravagista (Reis, 2018, p. 227-228).

Hortense Spillers ([1987] 2020) argumenta que o termo família pressupõe em sua origem uma família branca e patriarcal e que, talvez, as redes de solidariedade afetiva formadas pelas/os cativas/os no contexto da escravidão não possam ser amplamente compreendidas por esse termo. Segundo Robert W. Slenes (2011), em muitos casos, a família cativa "expressava um mundo mais amplo que os escravos criaram a partir de suas 'esperanças e recordações'" (Slenes, 2011, p. 59). Para o historiador, as famílias afetivas (nem sempre biológicas) criadas pelas/os escravizadas/os contribuíram "para a formação de uma identidade nas senzalas, conscientemente antagônica à dos senhores e compartilhada por uma grande parte dos cativos" (Slenes, 2011, p. 59).

Considero relevante a ressalva feita por Spillers ao termo *família*. No mundo antinegro em geral, e na sociedade escravocrata brasileira em particular, é preciso levar em consideração os diferentes significados que determinados termos adquirem diante da matéria da carne branca e da negra. Se para as pessoas brancas, *família* implicava linhagem patriarcal e transmissão de herança patrimonial; o mesmo não se pode dizer para as famílias negras em cativeiro. De modo que para usar o termo *família* é preciso repensar seu significado. Isto é, como esse termo funciona para aqueles que vivem em cativeiro? Concordo com o historiador Robert W. Slenes e com a historiadora Isabel Cristina Ferreira dos Reis ao abordarem as famílias por afinidade de sentimentos e interesses em comum, enfatizando sua importância para a conscientização das/doas cativas/os quanto a sua situação social.

De volta à escravizada, na função de *mucama*, *ama-de-leite* e/ou *mãe-preta*, ela deveria cuidar dos filhos legítimos do senhor. A criança sem pai, fruto do estupro colonial, por sua vez, é o mestiço: "palavra que tem sua origem na reprodução canina, para definir o cruzamento de duas raças diferentes, que dá origem a uma cadela ou um cão rafeira/o, isto é, um animal considerado impuro e inferior" (Kilomba, 2019, p. 19).

> [...] enquanto produto do desejo português, o mestiço, se torna o símbolo da especificidade do Brasil, sendo uma figura fundamentalmente instável, pois é uma incorporação temporária da brasilidade, um passo necessário para sua expressão

> real, o sujeito brasileiro é sempre já branco [...], o português como o sujeito verdadeiro da história brasileira (Silva, 2006, p. 63).

O Sujeito da História Oficial do Brasil sempre foi o português e seus descendentes legítimos; os mestiços sempre foram um momento no desenvolvimento temporal da autorrealização desse Sujeito. “Sob a lógica desse processo, os negros no Brasil só têm uma opção: desaparecer. Seja aniquilado pela força compulsória da miscigenação e da assimilação, ou através da ação direta da morte pura e simples” (Nascimento, [1978] 2019, p. 42). O mestiço é um intermediário, inevitável, da prática social regulatória e produtora do estupro, para o destino do Sujeito brasileiro: *tornar-se branco*. Esta ideologia foi, e ainda é internalizada por muitos brasileiros, veja meu exemplo pessoal, com o alisamento capilar forçado quando criança. Sobre ideologia:

> A ideologia aqui é entendida como um sistema de representações, fortemente carregadas de afetos, que se manifestam na subjetividade consciente como vivências, ideias e imagens, e, no comportamento objetivo, como atitudes, condutas e discursos. A ideologia é um dispositivo social que serve aos fins de organizar um saber acerca dos mais diversos aspectos da vida humana, caracterizando-se por ser compartilhada pela comunidade como um todo, ou por um setor significativo dela, oferecendo coerência a seus integrantes em torno de crenças, fins, meios, valores etc. (Souza, 2021, p. 113).

É na passagem do século XIX ao XX que se desenvolveu no Brasil a ideologia do branqueamento, ou embranquecimento. A qual significa tanto a assimilação parcial do mestiço como Sujeito – desde que embranquecido, desde que pense e se comporte conforme os valores e regras dos colonizadores e seus descendentes –, quanto a sua rejeição, porque inevitável e inassimilável, de sua carne preta ou *levemente bronzeada* que fazem recordar, a todo momento, a violência racial/sexual fundante da sociedade brasileira. Em suma, o mestiço é duplamente marcado para a morte: seja a simbólica, no processo de identificação impossível de si com o Sujeito da História Oficial do Brasil; seja pela morte física, já que sua carne é o significante da violência nos roteiros relacionais moderno/coloniais.

A pintura a óleo de Modesto Brocos [1852-1936] (*Figura 14*), é uma das mais conhecidas e referenciadas sobre o imaginário nacional do embranquecimento. Em sua pedagogia visual, ela, ao mesmo tempo: (1) esconde o estupro colonial com a visão de uma família interracial; (2) mostra que o Sujeito brasileiro do futuro, o bebê da imagem, é branco; (3) informa que, entre a mulher negra retinta (a avó) e o homem branco (o pai), é este último quem sai vitorioso na Seleção Natural; (4) mostra que a avó negra de pele retinta e a filha negra de pele mais clara concordam com esse imaginário – pai e mãe olham para o filho, mãe aponta para a avó que ergue os braços e olha para cima em posição de quem está agradecendo

ao Deus cristão o neto ter nascido branco. O título da obra corrobora esse agradecimento final: *A Redenção de Cam* (1895). Uma das interpretações deste mito bíblico está relacionada à ideia de que Cam cometeu um pecado sexual e por isso é divinamente penalizado. Na chave de leitura do título da obra, a tese do embranquecimento proposta visualmente nesse quadro pode ser entendida também como (5) a redenção dos colonizadores, homens-brancos, de seus crimes de estupro contra mulheres negras no Brasil.

Figura 14 – *A redenção de Cam*



Fonte: *Wikipédia*[245]

Saio da pintura para adentrar o imaginário da maternagem negra produzido pela branquitude por meio de fotografias. Desde meados do séc. XIX, toda uma série de discursos e imagens se somam à *Figura 14* para assegurar a leitura social da mulher negra como, no mínimo, um ser humano sempre inferior. Apresento como o exemplo da *carte de visite* legendada *Antônio da Costa Pinto com a sua ama de leite* feita em 1868, por Antônio Lopes Cardoso (*Figura 15*). Fotografias como esta, em geral, ficavam restritas ao ambiente

[245] Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/A_Reden%C3%A7%C3%A3o_de_Cam

domiciliar das famílias escravocratas, tratadas como relíquias, habitavam seus álbuns de família. Eram fotografias domésticas; ainda que tenham sido feitas em estúdio fotográfico, serviam como lembrança da criança, evocavam relações íntimas familiares.

> Desde os seus primórdios, a relação com as fotografias exigiu um compromisso físico - os objetos fotográficos existem em relação ao corpo humano, tornando as fotografias objetos intrinsecamente ativos, na medida em que são manuseadas, tocadas, acariciadas. [...] Nas muitas horas que passei observando as pessoas olhando fotografias, a descrição do conteúdo é acompanhada pelo que parece ser um desejo quase insuperável de tocar, até mesmo acariciar, a imagem. Novamente o espectador é posto em contato corporal com o traço do lembrado. Assim, podemos dizer que a fotografia sempre existiu, não apenas como imagem, mas em relação ao corpo humano, táctil no tempo vivido, objetos que funcionam na prática quotidiana[246] (Edwards, 2009, p. 335, tradução minha).

Figura 15 – Antônio da Costa Pinto com a sua ama de leite (1868)



Fonte: Brasiliana Fotográfica[247]

[246] No original: “From its earliest days the relationship with photographs has demanded a physical engagement - photo-objects exist in relationship to the human body, making photographs as objects intrinsically active in that they are handled, touched, caressed. […] In the many hours I have spent watching people look at photographs, the describing of content is accompanied by what would appear to be an almost insuperable desire to touch, even stroke, the image. Again, the viewer is brought into bodily contact with the trace of the remembered. Thus, we can say that the photograph has always existed, not merely as an image but in relation to the human body, tactile in experienced time, objects functioning within everyday practice”.

[247] Disponível em: https://brasilianafotografica.bn.gov.br/brasiliana/handle/20.500.12156.1/4953

É importante destacar que fotos domésticas, familiares, são produzidas também para serem vistas por, e evocar conexão com, pessoas de fora da família: "o que importa é o uso da imagem para significar o âmbito doméstico"[248] (Campt, 2012, p. 43, tradução minha). A função afetiva e rememorativa da foto de família não exclui a enunciativa. *Cartes de visite* de amas-de-leite projetavam um status social, testemunhavam que a família podia pagar pelos serviços de uma mãe-de-criação e, simultaneamente, afirmavam qual o lugar social designado para mulheres negras naquela sociedade. Essas fotografias eram, portanto, também uma prática performativa, por meio da qual a família projetava para sociedade uma condição de superioridade de classe/raça implicadas.

> Como um meio pelo qual as famílias expressam e, ao mesmo tempo, projetam seus desejos e aspirações de status social e autocriação, a fotografia de família funciona, portanto, como uma prática afetiva e material que constrói e reproduz a família não necessariamente como ela é ou foi, mas sim como ela gostaria de ser vista[249] (Campt, 2012, p. 50, tradução minha).

Em resumo, o primeiro arquivo para as fotos de mães-pretas foi o arquivo doméstico das famílias brancas, detentoras da imagem e autoridade enunciativa. Dos arquivos privados em álbuns, quadros na parede de casa ou escritório, aos arquivos institucionais e às redes de internet, as imagens de mães-pretas chegaram até hoje. Entre as famílias, os fotógrafos, os arquivistas e os espectadores, essas fotos reiteraram um estereótipo que, mais do que reduzir as mulheres a um conceito formal, tem ensinado qual deveria ser o lugar delas na sociedade:

> As imagens de controle são a justificativa ideológica que sustenta a continuidade dos sistemas de dominação racistas e sexistas que buscam manter as mulheres negras em situação de injustiça social. São uma forma potente de atacar a assertividade e a resistência de mulheres negras através de estereótipos que as desumanizam, os grupos dominantes estabelecem uma miríade de justificativas que buscam perpetuar as iniquidades sociais e violências que elas impõem às mulheres negras em todo o globo. As imagens de controle fazem parte de uma lógica autoritária de poder, a qual nomeia, caracteriza e manipula significados sobre a vida de mulheres negras que são dissonantes daquilo que elas enunciam sobre si mesmas (Bueno, 2020, p. 78-79).

Em resumo, são imagens que buscam naturalizar os efeitos das violências raciais/sexuais/coloniais/capitalistas praticadas pela branquitude hoje contra mulheres negras. São imagens que auxiliam na manutenção das opressões implicadas de gênero, raça e classe. Ao atualizar o conceito de *imagem de controle* de Patrícia Hill Collins (2000) para a realidade

[248] No original: "What matters is the use of the image to signify the domestic realm".
[249] No original: "As a medium through which families express and at the same time project their desires and aspirations for social status and self- creation, family photography thus functions as an affective and material practice that constructs and reproduces the family not necessarily as it is or was, but rather as it would like to be seen".

brasileira, Winnie Bueno (2022) ajuda a entender a imagem produzida na *carte de visite* (*Figura 15*) como *mammy*, ou *mãe-preta*, uma imagem oriunda do imaginário da branquitude que busca retratar mulheres negras como assexuadas, submissas e ferramentas de trabalho doméstico. "A *mammy* é a mulher negra exercendo os estereótipos maternos no interior das famílias brancas, dedicando-se ao cuidado dos filhos das mulheres brancas em detrimento dos seus próprios" (Bueno, 2020, p. 92).

> A imagem da *mammy* sustenta a lógica de fixação das mulheres negras no trabalho doméstico, naturalizando essa função à cor das mulheres que a desempenham. Também constitui um critério normativo para avaliar o comportamento das mulheres negras. [...] Essa imagem cristaliza um tipo de relacionamento ideal entre mulheres negras, grupo dominado, e as elites brancas, grupo dominante (Bueno, 2020, p. 89).

A mãe-preta foi uma das principais imagens de controle utilizadas na construção do mito da democracia racial brasileira por autores como Gilberto Freyre [1900-1987] ([1933] 2003). As mulheres negras seriam as conciliadoras das raças, já que aceitavam com resignação as violências a que eram submetidas na casa-grande. Assim, um dos principais objetivos dessa imagem era "manter as mulheres negras submissas ao trabalho doméstico e ensinar seus filhos a apresentarem o mesmo comportamento" (Bueno, 2020, p. 88). Mas isso não significa que as mulheres negras tenham obedecido às imagens de *mammy* que performaram para as câmeras fotográficas. Bueno (2020) enfatiza que muitas mulheres negras performaram a mãe-preta em seu ambiente de trabalho apenas para garantir o próprio sustento e de sua família, isto é, como estratégia de sobrevivência, não retransmitindo para sua família e comunidade os valores imbuídos na imagem.

> A posição [das mulheres negras] dentro do âmbito privado das famílias brancas acaba por fornecer uma visão única para essas mulheres, que fortalece a consciência de a situação de pobreza e vulnerabilidade na qual se encontram não é uma questão da 'obra de Deus' ou um destino natural e permanente (Bueno, 2020, p. 92)

Ainda sobre essa *carte de visite* (*Figura 15*), a legenda com que é catalogada no arquivo digital da Brasiliana Fotográfica deixa claro: trata-se de uma ama-de-leite. Ou seja, essa mulher deve ser mãe, sua criança deve ter idade aproximada daquela que ela segura no colo; não sabemos se ela amamentava sua/seu filha/o. Pela época em que a foto foi realizada, muito provavelmente ela estava escravizada. No arquivo, a imagem está vinculada à seguinte rede de significação: *mulheres-retratos*; *escravos domésticos*; *negras*; *Pinto, Antônio da Costa, 1857-1862*; *amas-de-leite*. Isso corrobora o entendimento de que se trata de uma mulher negra escravizada. Ainda no arquivo, encontro a informação de que a fotografia foi feita em Salvador-BA. Nada mais sei sobre a mulher fotografada, esse é o limite do arquivo.

Ou seja, a fotografia – o registro do breve encontro daquela mulher negra com a câmera e o fotógrafo – torna-se toda a sua história de vida: *mãe-preta*, *ama-de-leite*, *ama-seca, babá*.

No Brasil, por volta do final do século XIX e início do século XX, a mãe-preta deixa de ser a ama-de-leite para se tornar a ama-seca na casa das famílias brancas. É que a campanha médica higienista, amplamente difundida na imprensa da época, passou a condenar as mulheres negras, amas-de-leite, como possíveis transmissoras de enfermidades às crianças brancas. Para a antropóloga Rita Segato (2021), o discurso higienista escondia o medo racista da contaminação afetiva e cultural do Sujeito Oficial brasileiro pela África. Segundo a antropóloga, foi nessa época que se difundiu no país a frase: *mãe só tem uma*.

A babá entra em cena, não mais como escravizada, mas como trabalhadora assalariada, mãe de criação de aluguel. O trabalho que antes era não remunerado passa a sê-lo. Com base nas estatísticas do IBGE de março de 2006, Rita Segato (2021, p. 218) analisa não apenas "a persistência contemporânea da instituição mãe negra, seja em sua função de ama-seca ou de babá polivalente das crias da classe média", mas também a continua precarização de seu trabalho. É que um mesmo imaginário está em atuação desde a colonização, nele o trabalho doméstico é tido como inferior, já que realizado ontem por escravizadas e, hoje, quase sempre, por suas/seus descentes.

Hoje em dia é mais fácil encontrar imagens da mãe-preta, como ama-seca ou babá, nas novelas da televisão do que nas fotos domésticas que circulam em redes sociais de internet ou até mesmo nos álbuns de família. No século XIX, como a tomada fotográfica exigia longo tempo de exposição, era mais fácil os bebês e crianças de colo ficarem quietos na companhia daquelas com quem tinham intimidade, as mães-pretas. "No Brasil, a típica imagem europeia da mãe segurando a criança junto ao rosto era substituída pela babá negra" (Segato, 2021, p. 239). Já próximo ao final do século XIX (período pré e pós-abolição e de aparecimento dos primeiros discursos higienistas),

> [...] as amas passam a existir nas fotografias como rastros: uma mão, um punho, até serem completamente banidas das imagens [...] a princípio mostrada com orgulho, de rosto inteiro, depois escondida, em segundo plano, desfocada e retocada, até ser completamente retirada do quadro nacional. No entanto, mesmo encoberta ela persistia nos hábitos consolidados durante três séculos (Deiab, 2005, p. 40).

O progressivo apagamento das imagens de mães-pretas serve como alegoria para os processos de defesa de ego da branquitude em suas tentativas psíquicas de encobrimento, negação e/ou forclusão das relações afetivas, sexuais e culturais vivenciadas junto às mucamas e mães-pretas. Para Lélia Gonzales (1984), os encobrimentos são sintomáticos da

neurose brasileira. Para Rita Segato (2021), não se trata apenas de repressão, de recalque do desejo sentido ou do vivido, mas de supressão:

> O fato de que a mãe preta se encontra impregnada dessa genealogia, que vai do seio escravizado do passado ao colo alugado de hoje, faz com que essa perda não possa ser somente rasurada, no discurso, como repressão. A supressão deve ser entendida, nada mais, nada menos, que como desconhecimento. A própria ausência de conhecimento do destino terrível que é levar a marca da mãe negra constitui a tática de alienação e o refúgio do sujeito diante da possibilidade de ter de lidar com o fato de ser, ainda que "branco", na verdade, herdeiro dessa linhagem escrava (Segato, 2021, p. 241).

Por um lado, Rita Segato (2021) afirma ainda que a estratégia política de desconhecimento e alienação é evidente na diminuta produção de textos acadêmicos que abordem essa prática de maternagem transferida no Brasil, sua condenação em campanhas higienistas ou sua romantização nas narrativas de harmonização racial e suavização da escravidão. Por outro, Cida Bento (2022), ao abordar outras omissões negras e também indígenas na historiografia oficial brasileira, aprofunda o argumento da antropóloga:

> [...] Como nos ensina Charles W. Milles [1951-2021], intelectual que trabalhou o conceito de ignorância branca, salientando que o óbvio precisa ser relembrado, já que interesses podem moldar a cognição – e as sociedades escolhem o que querem lembrar e o que querem esquecer. A ignorância moral que implica julgamentos incorretos sobre o que é certo e o que é errado está incluída nessa abordagem, assim como a crença falsa. (Bento, 2022, p. 39)

A despeito das estratégias políticas da branquitude de ignorância ou desconhecimento, Rita Segato (2021) encontra na música e em narrativas míticas de religiões afro-brasileiras abordagens simbólicas sobre essa maternagem: "o que não deixa de ser outra hermenêutica processada com recursos de simbolização diferentes, como são os recursos do vocabulário mitológico" (Segato, 2021, p. 220).

As imagens de controle prefiguram e guiam nosso comportamento social. A cada uso, elas (re)instauram os roteiros relacionais do mundo antinegro. Aquele em que a vida pode ser considerada como um acontecimento traumático extremo, isto é, intergeracional, acumulativo no tempo. No caso em foco nessa cena, descrevi um aspecto traumático, a partir das (im)possibilidade da maternagem negra sob a escravidão, junto ao risco (im)mediato do estupro.

Contra o argumento de que as imagens relacionadas nas cenas até agora elencadas são do passado, datam todas do século XIX, eu relembro o desconhecimento (Segato, 2021) e a ignorância (Bento, 2022) como políticas de esquecimento da branquitude. Como mostrado na pintura (*Figura 14*), espera-se que, com o passar do tempo cronológico, os pecados do

colonizador não apenas sejam perdoados, mas também glorificados. É sob essa pedagogia visual que aprendemos a não enxergar aquilo que se repete no tempo.

2.8 DE NOVO E DE NOVO...

Na cena 2.6, eu abordei os movimentos físicos que expressam a ética moderna/colonial ao torturar e matar pessoas negras, quase sempre em defesa da propriedade. Nessa última cena, quero falar não do movimento, mas da imobilidade. Quero voltar à fixação iniciada pela Fisiognomonia, desenvolvida pela Antropometria e naturalizada na Criminologia, do *tipo racial* ao *tipo criminal*, e à modelagem algorítmica[250] dos aplicativos de reconhecimento facial. De um lado, tem-se o retrato composto do *tipo racial* ideal de Francis Galton em busca dos traços genéricos que indicariam o grau de capacidade intelectual e moral daquela raça. Do outro, a individualização do retrato falado de Alphonse Bertillon. Juntos, a produção da ficção científica racial/colonial do *tipo criminal individualmente determinado*. Ficção que, mais de cem anos depois, se atualiza no aprendizado de máquina das inteligências artificiais (IAs) das câmeras de reconhecimento facial, e a cada dia se torna mais e mais presente na vigilância pública.

> O primeiro sistema rigoroso de catalogação de arquivos e recuperação de fotografias foi inventado por Bertillon. O sistema nominalista de identificação de Bertillon e o sistema essencialista de tipologia de Galton constituem não apenas os dois polos das tentativas positivistas de regular o desvio social por meio da fotografia, mas também os dois polos dessas tentativas de regular o tráfego semântico nas fotografias. Bertillon procurou incorporar a fotografia no arquivo. Galton procurou incorporar o arquivo na fotografia. Embora seus projetos fossem especializados e idiossincráticos, esses pioneiros do policiamento científico e da eugenia mapearam parâmetros gerais para o manuseio burocrático de documentos visuais[251] (Sekula, 1986, p. 55-56, tradução minha).

Ao estudar as relações entre fotografia, corpo criminoso e arquivo, o fotógrafo Allan Sekula [1951-2013] aponta o trabalho em conjunto de uma certa retórica visual realista da fotografia e dos textos arquivísticos que nomeiam e catalogam conceitualmente o apresentado

[250] Algoritmo é “um conjunto de regras matemáticas que informa uma ação” (Beiguelman, 2021, p. 125).
[251] No original: “The first rigorous system of archival cataloguing and retrieval of photographs was that invented by Bertillon. Bertillon's nominalist system of identification and Galton's essentialist system of typology constitute not only the two poles of positivist attempts to regulate social deviance by means of photography, but also the two poles of these attempts to regulate the semantic traffic in photographs. Bertillon sought to embed the photograph in the archive. Galton sought to embed the archive in the photograph. While their projects were specialized and idiosyncratic, these pioneers of scientific policing and eugenics mapped out general parameters for the bureaucratic handling of visual documents”.

visualmente, no âmbito da criminologia e da criminalística[252]. "Assim como as fotografias deveriam ser incorporadas ao domínio do texto, também o texto poderia ser incorporado ao domínio da fotografia"[253] (Sekula, 1986, p. 57, tradução minha).

Allan Sekula observa o papel dos arquivos neste trabalho em conjunto dessas diferentes modalidades de escritura que interagem e se legitimam, e conclui: os arquivos validavam as "reivindicações de verdade feitas para fotos individuais"[254] (Sekula, 1986, p. 57-58, tradução minha), de tal sorte que a cultura fotográfica se tornou dependente de sua validação, o que só remete à crítica de Azoulay (2014) sobre o quanto, diante dos arquivos moderno/coloniais, somos induzidas/os a repetir seus protocolos de iconização violenta.

Começo, então por Bertillon, em sua produção do *tipo criminal individualmente determinado*, uma mistura de antropometria, retrato falado e ficha de arquivamento. a antropometria diz respeito as medições do corpo (que antes serviam para comparar *tipos raciais*). O retrato falado foi o primeiro modo de reconhecimento facial da criminalística: incluía, entre outros atributos formais, a pose frontal e de perfil direito (vindas da fotografia antropométrica) da pessoa fotografada junto com uma ficha de "símbolos, signos e códigos, com as descrições das particularidades dos indivíduos, como sinais, cicatrizes e tatuagens" (Koutsoukos, 2010, p. 215). Bertillon volta-se à individualização, à particularização das pessoas por meio de suas características físicas medidas e registradas na ficha e, em 1870, cria o primeiro laboratório de identificação criminal. Tem-se o início da fotografia antropométrica criminal, que segue existindo até hoje.

> O oficial da polícia de Paris, Alphonse Bertillon, inventou o primeiro sistema moderno eficaz de identificação criminal. [...] Primeiro, ele combinou retratos fotográficos, descrição antropométrica e notas escritas altamente padronizadas e abreviadas em uma única ficha ou cartão. Em segundo lugar, ele organizou esses cartões em um sistema de arquivamento abrangente e baseado em estatísticas[255] (Sekula, 1986, p. 18, tradução minha).

Francis Galton, o conhecido pai da eugenia, estava em busca não da individuação – como Bertillon –, mas de padrões genéricos: primeiro do *tipo racial*; depois, no âmbito da criminologia, do "tipo criminal biologicamente determinado" (Beiguelman, 2021, p. 56). Na

[252] A criminologia se volta para o "tipo criminoso" em geral. Enquanto a criminalística para o particular (Sekula, 1986).
[253] No original: "Just as photographs were to be incorporated into the realm of the text, so also the text could be incorporated into the realm of the photograph".
[254] No original: "[...] the truth claims made for individual photographs [...]".
[255] No original: "The Paris police official Alphonse Bertillon invented the first effective modern system of criminal identification. [...] First, he combined photographic portraiture, anthropometric description, and highly standardized and abbreviated written notes on a single fiche, or card. Second, he organized these cards within a comprehensive, statistically based filing system".

cena 2.2, descrevi o argumento biológico-econômico eugênico da transmissão genética da pobreza; nesta cena, estou diante da transmissão hereditária da delinquência [256] ou criminalidade.

> [...] seu interesse pela hereditariedade e "aperfeiçoamento" racial o levou a participar da busca de um "tipo criminoso" biologicamente determinado. Através de uma de suas várias aplicações de retratos compostos, Galton tentou construir uma aparição puramente ótica do tipo criminoso. Essa impressão fotográfica de um rosto criminoso abstrato, estatisticamente definido e empiricamente inexistente foi a mais bizarra e a mais sofisticada de muitas tentativas simultâneas de reunir evidências fotográficas na busca pela essência do crime[257] (Sekula, 1986, p. 18-19, tradução minha).

Juntos, Bertillon e Galton forneceram as justificativas científicas necessárias não apenas para o reconhecimento criminal baseado em fotografias (em concordância com a retórica visual da objetividade), mas também para a produção de arquivos visuais de *tipos* considerados suspeitos, afinal, "à criminologia, a fotografia prometia capturar fisionomias 'desviantes' para detecção, encarceramento e disciplina" (McClintock, 2010, p. 190). Em resumo: "[...] ambos fizeram da fotografia um instrumento de controle social, constituindo dois polos metodológicos das tentativas positivistas de definir e regular o 'desvio social', seja do ponto de vista racial ou criminal"[258] (Guasch, 2011, p. 27, tradução minha).

Salto no tempo para recordar que, no ano de 2022, o retrato de um famoso ator estadunidense, um homem negro, foi parar no banco de dados de reconhecimento fotográfico de suspeitos da polícia civil do Ceará[259]. Nesse mesmo ano, um jovem negro, *influencer* político, estudante de Ciências Sociais na Universidade de São Paulo (USP) também teve seu retrato incluído na lista de reconhecimento de suspeitos, num inquérito de sequestro, da Polícia Civil de São Paulo[260]. Não é de hoje que se têm afirmado os vieses racistas dos reconhecimentos fotográficos no âmbito criminal. No Brasil, segundo o Superior Tribunal de Justiça (STJ), todo reconhecimento de suspeitos em ações criminais deve observar o artigo

---

[256] Termo de Cesaire Lombroso ao atualizar a escrita de Saartije Bartman de selvagem para delinquente.
[257] No original: "his interest in heredity and racial 'betterment' led him to join in the search for a biologically determined 'criminal type'. Through one of his several applications of composite portraiture, Galton attempted to construct a purely optical apparition of the criminal type. This photographic impression of an abstract, statistically defined, and empirically nonexistent criminal face was both the most bizarre and the most sophisticated of many concurrent attempts to marshal photographic evidence in the search for the essence of crime".
[258] No original: "[...] ambos convirtieron la fotografía en un instrumento de control social, constituyendo dos polos metodológicos de los intentos positivistas de definir y regular la 'desviación social', fuese desde el punto de vista racial o del criminal".
[259] Disponível em: https://g1.globo.com/ce/ceara/noticia/2022/01/07/astro-do-cinema-michael-b-jordan-aparece-em-lista-de-procurados-pela-policia-do-ceara.ghtml.
[260] Disponível em: https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2022/12/22/chavoso-da-usp-tem-foto-colocada-em-album-de-reconhecimento-de-suspeitos-da-policia-civil-surpreso-e-sem-entender-diz-estudante.ghtml.

226 do Código de Processo Penal (CPP)[261]. Essa jurisprudência foi firmada de 7 de outubro de 2020 até fevereiro de 2022, no âmbito do julgamento do *Habeas corpus* 598.886. De lá até fevereiro de 2022, houve cerca de 90 decisões judiciais de absolvição de réus ou de revogação de prisões preventivas realizadas com base em reconhecimento facial fotográfico[262].

Ao observar o campo das Inteligências Artificiais (IAs), noto como as ficções científicas raciais de produção de *tipos criminosos* do século XIX continuam a se instalar nos programas de reconhecimento facial e de produção de imagens digitais. O fazem por meio do aprendizado de máquina, uma modalidade da colonialidade do saber. Explico: as Ias aprendem com base num modelo de conhecimento hierárquico, baseado em erros e acertos em relação a uma regra, padrão, do que é considerado normal. Ora, num mundo organizado pelas colonialidades, sabemos qual é o corpo considerado normal, plenamente Humano, digno, e quais todos os Outros que não o são. As IAs aprendem a partir de gigantescos bancos de dados, reconhecendo padrões e desvios desses bancos, reproduzindo-os em seus sistemas.

> O reconhecimento facial é uma tecnologia baseada em *machine learning* (aprendizado de máquina), um dos pilares da inteligência artificial. Funciona a partir de duas operações complementares: rastreamento e extração. O rastreamento é a tradução geométrica de características que são comuns à maior parte dos rostos[263]. Nessa etapa, são detectados pontos nodais, como a distância entre os olhos, o comprimento do nariz e o tamanho do queixo. Esses pontos, que aparecem com frequência na iconografia relacionada ao reconhecimento facial, são registrados, e o resultado dessas equações é a leitura da face. No processo de extração, as características individuais que particularizam um rosto e o diferenciam dos outros são calculadas, por meio de comparações com outras imagens previamente coletadas da pessoa (Beiguelman, 2021, p. 52).

No reconhecimento facial, portanto, temos: de um lado, a medição de traços genéricos do *tipo* (Galton), feita sobre um rosto particular; de outro, a complementação da leitura genérica com a inclusão de traços que singularizam (Bertillon). Beiguelman (2021) acrescenta que esses bancos visuais são produzidos por nós por meio das fotos e vídeos que subimos às redes sociais e pelo Estado por meio de institutos de identificação e polícia.

---

[261] "Art. 226. Quando houver necessidade de fazer-se o reconhecimento de pessoa, proceder-se-á pela seguinte forma:
I - a pessoa que tiver de fazer o reconhecimento será convidada a descrever a pessoa que deva ser reconhecida;
Il - a pessoa, cujo reconhecimento se pretender, será colocada, se possível, ao lado de outras que com ela tiverem qualquer semelhança, convidando-se quem tiver de fazer o reconhecimento a apontá-la;
III - se houver razão para recear que a pessoa chamada para o reconhecimento, por efeito de intimidação ou outra influência, não diga a verdade em face da pessoa que deve ser reconhecida, a autoridade providenciará para que esta não veja aquela;
IV - do ato de reconhecimento lavrar-se-á auto pormenorizado, subscrito pela autoridade, pela pessoa chamada para proceder ao reconhecimento e por duas testemunhas presenciais".

[262] Disponível em: https://www.stj.jus.br/sites/portalp/Paginas/Comunicacao/Noticias/06022022-Reconhecimento-de-pessoas-um-campo-fertil-para-o-erro-judicial.aspx.

[263] Medições que derivam do retrato compósito de Galton.

A organização social *Algorithmic Justice League*[264]*,* fundada pela artista e ativista Joy Buolamwini, produziu o documentário *Coded Bias* (2020), em que mostra inúmeras histórias de pessoas impactadas pelo racismo implícito nas inteligências artificiais de reconhecimento facial. Em 2021, nos Estados Unidos, o *National Institute of Standards and Technology* confirmou que havia sólidas evidências empíricas de que os algoritmos de reconhecimento-facial apresentavam deficiências de precisão em função de variações de idade, gênero e raça[265]. A imagem da *Figura 16* ilustra o artigo em que Joy Buolamwini explicita o viés racial e de gênero de aplicativos de reconhecimento facial. No artigo, Buolamwini mostra a deficiência do aplicativo da *Amazon* em reconhecer os rostos de mulheres negras, e critica as vinculações entre os atributos físicos externos e as características morais:

> Supondo que um rosto seja detectado em primeiro lugar, as ferramentas de IA podem ser aplicadas para adivinhar atributos emocionais com base na expressão de um rosto ou atributos demográficos sobre um rosto, como gênero, etnia ou idade.
> O reconhecimento de afeto é uma maneira de descrever a classificação de atributos faciais que lida com expressões faciais e emoções inferidas. O relatório anual *AI Now* de 2018 [266] fornece uma excelente análise dos perigos de inferir estados internos de expressões externas. Estudos de pesquisa controversos afirmam avaliar atributos como sexualidade ou criminalidade a partir de apenas uma imagem do rosto de uma pessoa. Só porque uma empresa afirma ser capaz de determinar os atributos de um indivíduo com base em seu rosto não o torna verdadeiro, apropriado ou mesmo cientificamente válido[267] (Buolamwini, 2019, n.p., tradução minha).[268].

Desse modo, as lógicas conceituais da Fisiognomonia do século XVI, atualizadas pela Antropometria do século XIX, transferidas para a Criminologia na passagem do século XX, são reatualizadas pelo reconhecimento facial no século XXI. Em 2022, por exemplo, a prefeitura da cidade de São Paulo lançou o edital público de licitação *Smart Sampa* com a pretensão de implantar mais 20 mil câmeras de vigilância nas ruas da cidade acompanhadas

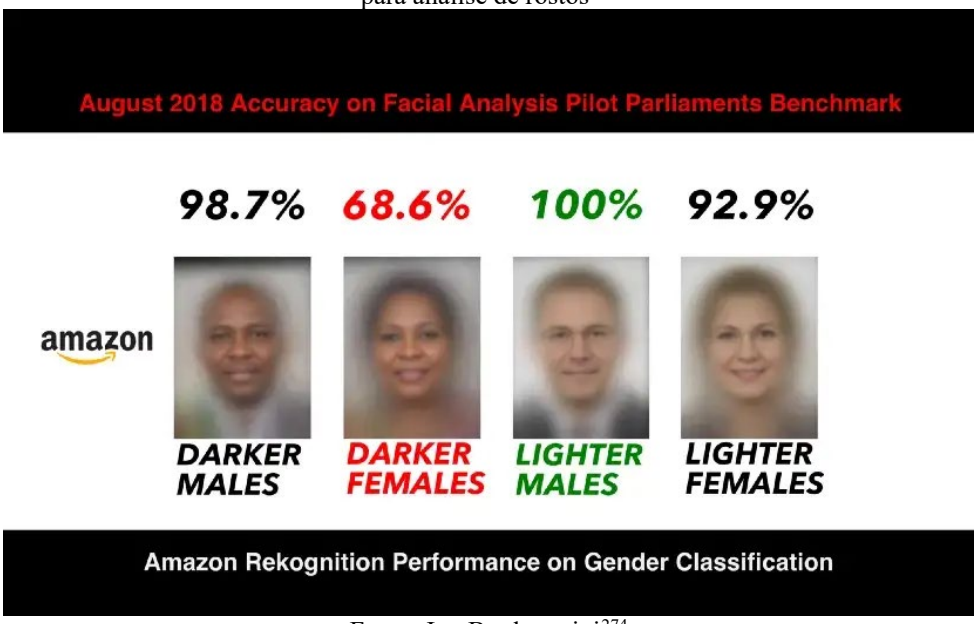
---

[264] Disponível em: https://www.ajl.org/.
[265] Disponível em: https://www.washingtonpost.com/technology/2019/12/19/federal-study-confirms-racial-bias-many-facial-recognition-systems-casts-doubt-their-expanding-use/.
[266] Publicado pelo *AI Now Institute*.
[267] No original: "Assuming a face is detected in the first place, AI tools can then be applied to guess emotional attributes based on the expression of a face or demographic attributes about a face like gender, ethnicity, or age. Affect recognition is one way of describing facial attribute classification that deals with facial expressions and inferred emotions. The 2018 AI Now Annual Report provides an excellent analysis of the dangers of inferring internal states from external expressions. Controversial research studies have claimed to assess attributes like sexuality or criminality from just an image of a person's face. Just because a company makes a claim about being able to determine attributes about an individual based on her face doesn't make it true, appropriate, or even scientifically valid".
[268] Disponível em: https://medium.com/@Joy.Buolamwini/response-racial-and-gender-bias-in-amazon-rekognition-commercial-ai-system-for-analyzing-faces-a289222eeced.

de um programa de reconhecimento facial baseado em traços fisionômicos, cor de pele e vestimenta[269].

> O reconhecimento facial já é comercializado como um modo de ajuizar caráter. Sistemas de análise por inteligência artificial como o da empresa *Faception*[270] garantem tornar a índole, a inteligência e até mesmo a profissão de um sujeito legíveis em seu rosto. (Menotti, 2019, n.p.)[271].

Figura 16[272] – Resposta: Preconceito racial e de gênero no *Amazon Rekognition* — Sistema comercial de IA para análise de rostos[273]



Fonte: Joy Buolamwini[274]

Ainda sobre a "eugenia maquínica da cultura digital" (Beiguelman, 2021, p. 161), retorno aos bancos de dados visuais utilizados tanto pelas tecnologias de reconhecimento facial quanto pelas IAs produtoras de imagens digitais de realismo fotográfico. Não é que os algoritmos sejam simplesmente racistas, mas que "o universo de dados que o construiu reflete a presença do racismo estrutural da indústria e da sociedade às quais pertence e que expandem em novas direções" (Beiguelman, 2021, p. 125).

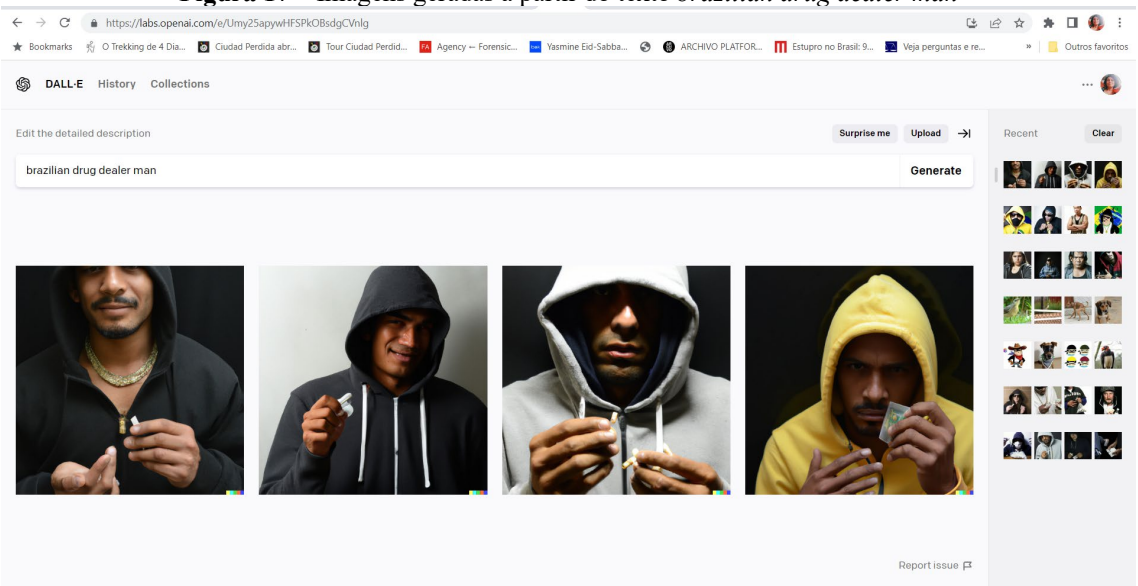
Bancos de dados visuais, por exemplo, são previamente rotulados por um conjunto de palavras-chave, *tags*. Não devemos confundir a imagem com a sua visualidade; o que os arquivos, de modo genérico, considerando os bancos de dados virtuais, guardam são

---

[269] Disponível em: https://olhardigital.com.br/2022/11/30/pro/smart-sampa-entenda-a-polemica-do-edital-de-monitoramento-facial-em-sao-paulo/.
[270] Disponível em: https://www.faception.com/.
[271] Disponível em: https://revistazum.com.br/radar/inteligencia-artificial-racismo/.
[272] Legenda da imagem no site.
[273] No original: "Response: Racial and Gender bias in Amazon Recognition — Commercial AI System for Analyzing Faces".
[274] Disponível em: https://medium.com/@Joy.Buolamwini/response-racial-and-gender-bias-in-amazon-rekognition-commercial-ai-system-for-analyzing-faces-a289222eeced.

visualidades, a imagem e sua orientação de sentido do visível. As IAs em processo de aprendizado de máquina, portanto, estão entrando em contato com imagens catalogadas, rotuladas a partir de um certo regime de significação. Por exemplo, eu solicitei ao aplicativo *DALL.E*[275], produtor de imagens digitais realisticamente fotográficas, que criasse imagens a partir da descrição: "*brazilian drug dealer man*"[276], ao que o aplicativo respondeu com quatro imagens de homens negros encapuzados, sendo três deles sobre um fundo preto.

Figura 17 – Imagens geradas a partir do texto *brazilian drug dealer man*



Fonte: DALL.E

Repeti o teste com os seguintes termos: "*brazilian doctor man*"[277], "*brazilian lawyer man*"[278] e "*brazilian engineer man*"[279]. Para essas descrições, o aplicativo me devolveu imagens variadas de homens brancos e negros; em nenhum dos testes, apresentou imagem de homem com características orientais ou indígenas. O que esse exercício me mostrou foi que tipo de imagem o aplicativo associa a uma certa rotulação fornecida. O aplicativo não produz imagens de homens brancos brasileiros como traficantes, apenas de negros.

> A aparente ausência de interferência humana no seu processo constitutivo [refere-se às IAs] passa uma perigosa impressão de neutralidade. O que a realidade de suas aplicações demonstra, pelo contrário, é que a linha que separa uma "inocente" classificação de informações de um reforço dos vieses de percepção, linguagem e poder entranhados na sociedade pode ser tênue, quando não inexistente. Ao reproduzir a categorização implícita em um banco de dados qualquer, sem atentar

[275] Disponível em: https://openai.com/dall-e-2/.
[276] Tradução: "homem brasileiro traficante".
[277] Tradução: "homem brasileiro médico".
[278] Tradução: "homem brasileiro advogado".
[279] Tradução: "homem brasileiro engenheiro".

> para os seus pontos cegos, os sistemas de inteligência artificial podem estar reproduzindo também a misoginia e o racismo estruturais (Menotti, 2019, n.p.)[280].

Como já mencionado, as IAs reconhecem e reproduzem padrões que estão presentes nos bancos de dados que utilizam. No caso específico do *DALL.E,* estamos diante de um padrão, o *tipo racial* agora *criminal*, um homem de pele negra. Só que dessa vez o estereótipo foi produzido – sem fotógrafo, sem fotografado e sem câmera – pelo computador. As visualidades digitais produzidas pelo aplicativo retornam aos bancos de dados virtuais e, junto com as demais, retroalimentam o circuito de aprendizado de máquinas. Essa redundância conserva – em sua repetição – e fortalece o regime algorítmico moderno/colonial que modula "os modos de ver e construir imagens" (Beiguelman, 2021, p. 4) em benefício da continuidade do mundo antinegro.

Como lutar contra a coleção moderna/colonial virtual da qual todos fazemos parte? Como andar na rua sem medo de, imediatamente, ser capturada/o por uma câmera de vigilância como potencialmente perigosa/o? Como estar em casa, num bairro periférico, numa favela, e não ter medo de ser atingido a qualquer momento por uma bala *perdida*? Como escapar do inescapável? Como viver sem medo de ser morto por funcionários do Estado apenas por existir? No mundo antinegro, não encontro resposta que me forneça horizontes de vida.

Na primeira escrita dessa cena, finalizei o texto com a notícia de cirurgia plástica reparadora, gratuita, de *nariz negroide* oferecida pelo Hospital Geral de Bonsucesso (HGB), no Rio de Janeiro[281], em dezembro de 2022. Nessa última versão do texto, finalizo com a de que "a juíza Juliana Bessa Ferraz Krykhtine absolveu sumariamente os três policiais da Coordenadoria de Recursos Especiais (Core) pela morte do adolescente João Pedro, há 4 anos, em São Gonçalo"[282] (Correia; Leitão, Lima, 2024, n.p.). João Pedro foi atingido por uma bala de fuzil nas costas enquanto brincava com os amigos em casa. O Ministério Público do Rio de Janeiro denunciou os policiais por fraude processual, por alterarem a cena do crime. O fim desse texto se assemelha ao começo, assim como o futuro se assemelha ao passado. Cotidianamente, pessoas negras convivem com esse padrão de temporal de violência racial/colonial no mundo antinegro.

---

[280] Disponível em: https://revistazum.com.br/radar/inteligencia-artificial-racismo/.
[281] Disponível em: https://www.terra.com.br/nos/nariz-negroide-e-criterio-para-cirurgia-reparadora-gratuita-em-hospital-do-rio,a327f5010b2a3d29220ec3af2acabb73ejyx7l9v.html.
[282] Disponível em: https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/2024/07/10/decisao-policiais-caso-joao-pedro.ghtml

3 CENAS DE FUGAS

> Viver na Diáspora Negra é, eu acho, viver enquanto ficção – uma criação de impérios e também uma autocriação. É ser um ser que vive dentro e fora de si mesma. É aprender o signo que produzimos e ainda assim sermos incapazes de escapar dele a não ser em momentos radiantes de banalidade transformados em algo como arte (Brand *apud* Sharpe, 2023, p. 19.).

Nesse capítulo, dialogo com as obras selecionadas como *corpus*. No capítulo anterior, usei o pensamento composicional de Denise Ferreira da Silva (2018) para localizar padrões de violência racial/sexual/colonial que se repetem no tempo cronológico em diferentes escalas. Nesse capítulo, uso-o para me aproximar das obras, sem omitir a condição de emaranhamento afetivo-cognitivo de nossos encontros (po)éticos. Sigo a proposição da filósofa em sua formulação de uma *interpretação (po)ética, negra e feminista* (Silva, 2019b) e apresento o que as obras me fizeram *sentipensar* e conhecer, em exorbitância às determinações do mundo antinegro, em atenção às estratégias de fugas que noto.

> Na origem de toda espiritualidade e de toda especulação teórica, está a experiência poética: a apreensão do mundo como totalidade viva, a intuição de que todos os elementos que nos cercam, nos atravessam e nos compõem – o vegetal, o mineral, a água, o ar, as ondas magnéticas – se correspondem, se entrelaçam e forma um único e mesmo cosmos. A cosmopoética é a forma primeira da ecologia: uma ecologia dos sentidos e da imagine-ação [...]. cosmopoética não é nem um fetiche nem uma marca registrada, apenas um termo, um modo entre outros de apontar para uma outra relação com o mundo que privilegie a escuta – o sentido das ressonâncias e das correspondências – mais do que a visão (Bona, 2020, p. 11).

Esse capitulo, portanto, diz respeito à minha experiência (po)ética. Cada trabalho é matéria para o exercício ético-político-criativo do *sentirpensar* (Vázquez; Barrera, 2015) e do conhecer. Em que pese a maioria dos trabalhos lidar com imagens fotográficas, não privilegio a visão em detrimento dos outros sentidos. Escuto as imagens e as toco, quando possível. Tomo notas do contato entre aqueles que figuram as fotos, bem como dos sons inaudíveis que ressoam em mim.

Faço um parêntesis para explicar o uso que tenho feito, ao longo dessa tese, do verbo *notar*. A anotação e revisão visual e textual negras "aspiram ver e ler outramente" (Sharpe, 2023, p. 212), em atenção às vidas negras envolvidas. Segundo Christina Sharpe (2023, p. 212), "o trabalho de anotação e de revisão" encena "o movimento inevitável para esses outros tipos de percepção – um contra-ataque ao abandono, outro esforço para tentar olhar, tentar ver, de verdade".

Dito isso, neste capítulo, discorro também sobre minha própria produção. Selecionei três obras: *Minha foto preferida* (2022), *Transparência* (2023) e *Viagem ao Brasil* (2023).

Apenas *Transparência* foi produzida completamente dentro do período do doutorado, iniciei a série em 2021. As demais produções se iniciaram antes mesmo da submissão do pré-projeto de pesquisa acadêmica, *Minha foto preferida* em 2016 e *Viagem ao Brasil* em 2019. Abordá-las é fundamental por dois motivos. (1) Minha pesquisa e as reflexões aqui apresentadas se desenvolveram de modo prático-teórico junto com essas criações artísticas. (2) Como artista-mulher-negra-nordestina – são tantos os marcadores de exclusão do *mainstream* do campo artístico brasileiro –, julgo por bem não esperar validação alheia para pôr em debate teórico as questões ético-políticas que poeticamente discuto em meus trabalhos.

Assim com as demais obras do *corpus*, considero as minhas também como composições. E, dado meu conhecimento íntimo do processo de sua feitura, é esse aspecto que mais destaco. Dou, portanto, primazia aos processos de formação e não apenas à *forma final*, a obra dita *acabada*. Me interessa mostrar o trabalho (po)ético de pesquisar com e contra arquivos de internet, institucionais e pessoais; de reunir materiais e combiná-los, redirecionando suas existências, tentando imaginar o que pode surgir de cada combinação. Como um papel Kraft se transforma na sociedade brasileira, como uma fita dupla pode ser ambígua, como o vazio de uma página pode contar sobre desconhecimento, como se unir em vida àqueles que já estão mortos em prol de um futuro que não seja repetição de colonialidades. Essas são algumas questões que abordar o processo de formação de minhas obras permite trazer.

Minha interpretação (po)ética, negra e feminista oscila, portanto, entre meu posicionamento como espectadora de trabalhos artísticos e como fazedora. De um lado, abordo meu encontro com obras tornadas públicas por seus criadores. De outro, apresento minha produção, destacando sua composição material. Provavelmente, dada a proximidade afetiva-cognitiva, destaque mais as intencionalidades de minhas próprias obras do que aquelas das/os demais artistas. Contudo, em ambos os casos, busco apresentar as obras como quem toma nota de estratégias de fugas das imposições ontoepistemológicas do cativeiro colonial: "fugir não é ser posto para correr; pelo contrário, é fazer vazar o real, operar variações sem fim para impedir toda captura" (Touam Bona, 2021, n.p.).

> A fuga é ascese: arte paradoxal da derrota, um desfazer que se aplica tanto às instâncias de dominação quanto à sua reverberação no mais profundo de nós. Qual seria o sentido de uma vida marron[283] hoje em dia? O de uma vida gazeteira sempre construindo fugas do amor ao poder e do devir-fascista que ele implica (Bona, 2020, p. 49).

[283] Termo significa quilombola, usado para se referir aos escravizados que fugiam das plantações nas colônias da América Central, principalmente.

Não há fuga sem o desejo de viver em um mundo diferente do que se vive. “O mundo é uma forma estética”[284] (Bradley, 2023, p. 44-45, tradução minha), já o sabemos, e no mundo antinegro: “toda aparência de negritude/negridade é necessariamente uma dissimulação – uma violenta simulação fenomenológica que toda instauração da arte negra deve enfrentar”[285] (Bradley, 2023, p. 45, tradução minha). Abordo os trabalhos artísticos, portanto, como exemplos de fugas – ou de preparação para elas, como na cena 3.1 – do cativeiro ontoepistemológico do mundo antinegro e de suas armas de captura.

Como fugas, as obras propõem recriar o mundo de uma outra maneira, desencadeando processos de cura, possibilitando a todos os espectadores sentirpensar outramente. Curar não é reparar, tampouco é adequar os existentes negros encarnados ao mundo antinegro, isso se chama engolfamento (Silva, 2007, 2019, 2022), assimilação (Fanon, [1969] 1980; Glissant, [1990] 2021), incorporação (Bradley, 2023) ou acolhimento (Rancière, 2013), não evita a continua produção dos corpos negros dissimulados, necessários à coesão desse mundo. Segundo Denise Ferreira da Silva e Valentina Desideri (2016, p. 69), “curar é arte e é uma práxis criadora de sentidos. E como tal, é um processo, ao invés de um fim, uma meta ou objetivo”. A filósofa e a artista explicam ainda que fazer sentido é oferecer modos de navegar ou ferramentas para lidar com as situações problemáticas de modo que consigamos viver diferentemente.

> Pois é ao viver que mudamos a maneira como vivemos, e mudamos a forma como pensamos sobre o viver ao fazê-lo de modo diferente, ao invés de tendo um plano. Esse processo, as composições, recomposições, decomposições, que se desdobram conforme cada ferramenta e prática refiguram a questão, é a cura. Cura aqui se torna o processo de reinterpretação da existência, recompondo as narrativas e experiências da doença, dor ou sofrimento. Neste sentido, a cura não é o marcador entre saúde e doença – é antes um processo de criação na linguagem e como linguagem, um processo de expressão. É a criação de sentido, quando orientada para questões éticas e coletivas, que tem o potencial para recriar o mundo de uma nova maneira (Silva; Desideri, 2016, 69).

O mundo antinegro não é apenas uma situação problemática, mas um acontecimento traumático extremo (Castilho, 2018) para existentes negros e indígenas – os negros da terra invadida (Monteiro, [1994] 2022) – e diversos Outros. Para essas gentes, repito a afirmação da Jota Mombaça (2021, p. 27), “o mundo é meu trauma”. A maioria dos criadores que apresento nas cenas seguintes (re)(de)compõem os arquivos fotográficos (armas de captura) desse mundo em suas obras. Contudo, alguns estão criando outros arquivos fotográficos, os

[284] No original: “[…] the world itself is an aesthetic form […]”.
[285] No original: “every appearance of blackness is necessarily a dissimulation - a violent phenomenological feint with which every instatiation of black art must contend”.

quais são como refúgios, pois que não implicam a morte de nossas memórias, mas sim a sua preservação e difusão aos vivos de agora e aos que estão por vir. Entre criar arquivos ou lidar com os já existentes, quero retomar a questão da *pulsão de morte* (Derrida, [1995] 2001), inerente a qualquer arquivo, que brevemente mencionei na cena 2.5.

> [...] se não há arquivo sem consignação em algum lugar exterior que assegure a possibilidade da memorização, da repetição, da reprodução ou da reimpressão, então lembremo-nos também que a própria repetição, a lógica da repetição, e até mesmo a compulsão à repetição, é, segundo Freud, indissociável da pulsão de morte. Portanto, de destruição. Consequência: diretamente naquilo que permite e condiciona o arquivamento só encontraremos aquilo que expõe à destruição e, na verdade, ameaça de destruição, introduzindo a priori o esquecimento e a arquiviolítica no coração do monumento. [...] O arquivo trabalha sempre a priori contra si mesmo. (Derrida, 2001. pp. 22 – 23).

A arquiviolítica diz respeito a pulsão de destruição dos arquivos, é uma ameaça constante de finitude a qualquer arquivo que se crie ou que já exista. Na cena 2.1, por exemplo, mencionei o incêndio que destruiu quase todo o acervo do Museu Nacional. Além do descuido, descaso, a destruição de acervos também pode se dá como política de esquecimento pelos perpetradores de violência, tal como aconteceu com a maioria dos documentos de Estado relativos à escravidão no Brasil:

> Realizou-se ontem, às 11 horas da manhã, no edifício da Alfândega, a primeira queima dos documentos e livros concernentes ao ignóbil tráfico de gente. Assistiram ao ato a comissão nomeada pelo sr. ministro da Fazenda [...]. À proporção que vierem as remessas dos livros e papéis da escravidão, pertencentes aos Estados da União, se irá procedendo à queima. [...] (Diário de Notícias. Rio de Janeiro, 20 dez. 1890, p. 1) (Lacombe, 1988, p. 118).

Já o *anarquivismo* (Tello, 2018) diz respeito a saber aproveitar o trabalho que os arquivos oficiais do mundo antinegro realizam contra si mesmos para tentar, ao menos, produzir uma *arte crítica* (Richards, 2007) aos arquivos e ao mundo antinegro que (re)produz\em. Isto é, práticas ético-políticas criativas que "em vez de reafirmar as lógicas classificatórias e hierarquizantes da máquina social da *arkhé*, desafiam, justamente, a ordem dos signos e das coisas"[286] (Tello, 2018, p. 66, tradução minha). Por exemplo, em muitos dos trabalhos que seguem, os artistas se valem da reprodução e reimpressão de imagens desses arquivos (fotos, pinturas, desenhos), para que expressem, em suas obras, outros modos de sentirpensar, de se relacionar e de conhecer. São artistas, portanto, que trabalham com e contra esses arquivos.

[286] No original: "[…] en vez de reafirmar las lógicas clasificatorias y jerarquizantes de la máquina social del *arkhé*, desafían, justamente, el orden de los signos y las cosas".

> O movimento anarquivista não é nem revolucionário nem tradicional, nem instituinte nem conservador, pois não busca simplesmente restabelecer ou acabar com os documentos, mas sim acabar com a sua organização hierárquica, com o duplo princípio do arquivo acoplado à máquina estatal, ou seja, com o início mítico e o mandato soberano[287] (Tello, 2018, p. 199-200, tradução minha).

Como anarquivistas, esses artistas vão "embaralhar os arquivos, vão pôr em questão as fronteiras, vão tentar abalar os poderes, revelar os segredos, reverter dicotomias, para as explodir. A palavra de ordem é *anarquivar* para *recolecionar* as ruínas dos arquivos e reconstruí-las de forma crítica" (Seligmann-Silva, 2014, p. 38). Em resumo, os artistas realizam (po)eticamente práticas de arquivo diversas (selecionar, acumular, organizar, classificar, nomear, ordenar, repetir, etc.) que resultam em obras, as quais deformam os discursos, a estrutura, o modelo e um certo ideal de funcionamento dos arquivos oficiais do mundo antinegro.

> O anarquivismo não só perturba o sonho daqueles que ocupam posições hierárquicas e confortáveis num determinado momento histórico, mas também altera os princípios de legitimidade protegidos e organizados socialmente pelas classificações institucionais e pelas tecnologias cotidianas de registro dos corpos, de suas rotinas e afetos[288] (Tello, 2018, p. 8, tradução minha).

Que não se confunda a (re)(de)composição dos arquivos moderno/coloniais feita pelos artistas-anarquivistas com políticas de representação. Estas dizem respeito apenas aos modos com que somos obrigadas/os, a cada época, a negociar nossas múltiplas existências com os detentores de poder (simbólico, econômico e bélico) do mundo antinegro. Noutros termos, para existirmos precisamos negociar usando o vocabulário e gramática do regime de significação, do modo de pensar que os colonizadores e seus descendentes consideram como legítimo.

Os trabalhos aqui selecionados mostram que anarquivar criticamente os arquivos moderno/coloniais significa ir muito além/aquém das políticas de representação que nos são demandadas quando tentamos garantir nossa existência imediata. De acordo com Jacques Derrida ([1995] 2001), o contrário de esquecimento não é memória, mas justiça. Junto esses últimos dois termos e penso que contra as políticas de esquecimento e as memórias impostas pela branquitude é necessário um trabalho de *memória justa* (Marchesi *apud* Vinyes, 2018).

---

[287] No original: "El movimiento anarchivista no es ni revolucionario ni tradicional, ni instituyente ni conservador, pues no busca refundar o acabar simplemente con los registros sino más bien acabar con su organización jerárquica, con el doble principio del archivo acoplado a la máquina estatal, esto es, con el comienzo mítico y el mandato soberano".

[288] No original: "el anarchivismo no solo perturba el sueño de quienes ocupan posiciones jerárquicas y acomodadas en un momento histórico concreto, sino que altera los principios de legitimidad resguardados y dispuestos socialmente por clasificaciones institucionales y mediante tecnologías de registro cotidianas de los cuerpos, sus rutinas y afectos".

Assim, se os artistas dessa cena sofrem do chamado “mal de arquivo” (Derrida, [1995] 2001), isso parece se ocorrer menos por vontade de assimilação na representação moderna/colonial, do que por desejo de fazer justiça aos mortos nas gavetas dos arquivos, aos vivos de hoje e àqueles que ainda estão por vir.

> [mal de arquivo] É arder de paixão. É não ter sossego, é incessantemente, interminavelmente procurar o arquivo onde ele se esconde. É correr atrás dele ali onde, mesmo se há bastante, alguma coisa nele se anarquiva. É dirigir-se a ele com um desejo compulsivo, repetitivo, nostálgico, um desejo irreprimível de retorno à origem, uma dor da pátria, uma saudade de casa, uma nostalgia de retorno ao lugar mais arcaico do começo absoluto. Nenhum desejo, nenhuma paixão, nenhuma pulsão, nenhuma compulsão, nem compulsão de repetição, nenhum “mal-de”, nenhuma febre, surgirá para aquele que, de um modo ou de outro, não está já com mal de arquivo (Derrida, ([1995] 2001, p. 118-119).

Desse modo, tomados pelo desejo de anarquivar, alguns dos artistas apresentados (re)(de)compõem os arquivos oficiais do mundo antinegro em suas práticas ético-políticas-criativas, em atenção à forma e às operações desses arquivos: ao que e como enunciam como memória e conhecimento; a como (re)produzem imaginários e o mundo em que estamos inseridos. As obras resultantes exigem dos espectadores “imaginar outramente; considerar o fato de que o arquivo, também é uma invenção” (Sharpe, 2023, p. 101).

> A obra de arte contemporânea é, com efeito, um arquivo em sentido muito particular: um arquivo-obra aberto a múltiplos desdobramentos, leituras e “múltiplas narrativas”. Artistas que trabalham com material de arquivo, artistas que criam arquivos fictícios, artistas que problematizam a questão do arquivamento, artistas que desenvolvem projetos a partir de uma modalidade arquival são algumas das propostas que encontramos no campo da arte contemporânea (Arantes, 2015, p. 120).

Em sua pesquisa, a crítica e curadora Priscila Arantes (2015) classifica e dá exemplos de algumas práticas artísticas com arquivos nas artes contemporâneas brasileiras. Em minha pesquisa, não me interesso por classificar as obras seguintes em categorias. A representação generalista amplamente imposta pelo/no modelo único de arquivo que herdamos dos colonizadores não me interessa como modo de produção de conhecimento. Noutros termos, não me interesso pelo *conhecimento classificatório* (Ingold, 2015) como um fim em si mesmo, no máximo o considero como uma etapa que pode ser útil num dado percurso de conhecimento. Minha atenção, se volta, portanto, ao modo como os artistas desordenam os arquivos do mundo antinegro.

Reconheço que os artistas não apenas rememoram criticamente acontecimentos vividos por diversas gerações de pessoas negras, como também fabulam vidas negras a partir de temporalidades, modos de pensar e conhecer distintos daqueles naturalizados pela “teoria estética (desde sempre comprometida com a ontotipologia e com a produção subalternizante

de outrificados" (Seligmann-silva, 2022, p. 339). Não considero as obras do *corpus* como produções da Estética, senão que "ante-Estética" [289] (Bradley, 2023). São anteriores à Estética, pois retornam à carne negra para dela vislumbrar outros corpos, mundos, produzir imagens e nutrir imaginários, repito, de "vida-liberdade" (Evaristo, 2017, p. 25).

Dito isso, o que ofereço nas cenas que seguem é a descrição de obras, de acervos, de projetos educativos, de fazeres, junto com aquilo que me fizeram sentirpensar e me conduziram a pesquisar. Ou seja, conto o que aprendi com as obras e com as referências teóricas com as quais fui entrando em contato, muitas das quais por sugestão das/os próprias/os artistas, fotógrafas/os e produtoras/es culturais que entrevistei e/ou cujas entrevistas li ou ouvi. Em algumas cenas, apresento trechos das entrevistas feitas para o livro *E Se? Arquivos, fotografias e fabulações: escutas e aprendizados* (2023). Noutras enfatizo mais as reflexões teóricas a que cheguei. Não há um modelo único de escrita para as cenas. A escrita é também fruto das relações que foram sendo costuradas nos encontros com as obras. É na trama da relação que o conhecimento pode ser dá como abertura.

Desse modo, antecipo ao leitor que este não é um capítulo que ilustra uma teoria prévia. Mas um capítulo que apresenta a teorias, a conceitos, a modos de pensar, a outras epistemologias que eu, antes, desconhecia. Boa parte, provavelmente, não é considerado como científico pela branquitude de plantão em defesa de seus privilégios no mundo antinegro. Sendo assim, reafirmo, minha atenção se volta ao que as obras me possibilitaram aprender com suas (po)éticas implicadas entre fotografia, arquivo e a carne negra.

3.1 CONTRA A FLECHA DO TEMPO

Postais para Charles Lynch (2015) do Coletivo Garapa, *Justiça e Barbárie*[290] (2017) de Jaime Lauriano, *Without Sanctuary-Lynching Photography in America*[291] (2000) de James Allen, *Erased Lynchings*[292] (2006) de Ken Gonzales-Day, e *Transparência*[293] (2021-2023), de minha autoria, são produções que usam materiais de arquivos visuais (fotografias, pinturas e/ou *frames* de vídeos) de práticas de tortura e linchamentos contra pessoas negras, ocorridos entre o século XIX e XXI, amplamente disponíveis nas redes de internet.

---

[289] No original: "anteaesthetics".
[290] Disponível em: https://pt.jaimelauriano.com/justica-e-barbarie.
[291] Disponível em: https://withoutsanctuary.com/
[292] Disponível em: https://kengonzalesday.com/projects/erased-lynchings/
[293] Disponível em: https://www.marinafeldhues.com/transparencia

> Essas imagens servem para confirmar o *status*, a localização e as opiniões já consolidadas na ideologia dominante sobre aquelas exibições de corpos Negros espetaculares cujos significados permanecem inalterados. Fomos lembradas por Hartman[294] e por muitas outras pessoas de que a repetição de violências visuais, discursivas e estatais, assim como das violências cotidianas e extraordinariamente cruéis e incomuns implementadas contra pessoas Negras, não leva a um cessar dessas violências nem causa compaixão ou algo parecido com empatia, seja fora ou dentro das comunidades (Sharpe, 2023, p. 211-212).

Como então lidar com esses arquivos visuais que só atestam a violência instituidora e mantenedora do mundo antinegro? Meu interesse nessa cena é descrever as estratégias (po)éticas dos artistas em suas tentativas de expor a violência desses arquivos, sua pedagogia e a materialização de sua ética na carne negra. Descrever minhas experiências afetivo-cognitivas com cada uma dessas obras, a minha incluída, é pôr no papel o que aprendi em cada encontro e também no fazer.

Começo por *Erased Lynchings* (2006), de Ken Gonzales-Day, e por seu livro *Lynching in the West: 1850-1935* (2006), complemento ensaístico de seu trabalho visual. Gonzales-Day usa imagens de linchamento de pessoas negras que circularam como *souvenirs* pelos Estados Unidos entre 1835 e 1935 – cartões postais fotográficos amplamente comercializados em sua maioria. O artista intervém na imagem, apagando delas os corpos negros mortos. Com isso, a imagem passa a mostrar apenas os perpetradores de violência e não mais o suplício da vítima. Nesse sentido, a obra se opõe à visualidade dos cartões postais de linchamento, cujo foco estava na exposição do corpo linchado e morto. Gonzales-Day dialoga diretamente com a exposição, o site[295] e o livro *Without Sanctuary-Lynching Photography in America* (2000) organizados pelo colecionador James Allen.

Na mostra, ocorrida entre setembro e dezembro de 2001, na *Roth Horowitz Gallery* em Nova York, James Allen expôs cerca de cem fotografias de linchamento nos EUA e alguns textos de jornais de época. As reações à exposição foram contraditórias. As/Os espectadoras/es, em suma maioria, foram pessoas brancas. Jornais de época ora elogiavam ora questionavam a exposição pela exibição das cenas de violência racial. De toda forma, a exposição provocou discussões midiáticas sobre racismo, ódio e violência e a cumplicidade, empatia, ou falta dela, das pessoas brancas estadunidenses[296].

No livro, James Allen apresenta textos que discutem a prática dos linchamentos raciais nos EUA, apresenta matérias de jornais de época sobre os acontecimentos, as quais dão a ver

---

[294] Refere-se a Saidiya Hartman em *Scenes of Subjection: terror, slavery, and self-making in nineteenth-century America* (1997).
[295] Disponível em: https://withoutsanctuary.org/
[296] Disponível em: https://www.aaihs.org/the-controversy-of-the-without-sanctuary-museum-exhibit/

os discursos racistas que justificavam tais práticas e que contextualizavam as fotografias na imprensa da época, além das fotografias de época. Ken Gonzales-Day, por sua vez, trabalha sobre o mesmo arquivo de James Allen, mas optar por não expor o corpo das vítimas. Ao comparar esses trabalhos, algumas questões me surgem: é preciso mostrar novamente a vítima para abordar a violência chocante de sua morte? Qual o limite entre o testemunho e o *voyerismo* (Hartman, 1997)? É possível abordar a violência que provoca o sofrimento negro sem reproduzi-la?

A essa última pergunta, Fred Moten (2023, p. 30) diz que não: "a questão aqui diz respeito à inevitabilidade de tal reprodução mesmo quando ela é recusada". Qualquer referência que faça à violência implica sua reprodução, ainda que simbólica, pois ativa todo um imaginário de suas cenas; é novamente reiterar a condição de vítima das pessoas negras. Não é nem preciso mostrar as fotos. A imaginação se põe a criar as imagens a partir de seu repertório. Como argumentei na cena 2.5, esse é o fracasso inicial para todos os que lidam com os violentos arquivos moderno/coloniais. Mencioná-los já é reiterar sua violência.

Figura 18 – Postagem no *Twitter* (2020)



Fonte: *Fundació Foto Coletania*[297]

[297] Disponível em: https://correspondencias.fotocolectania.org/en/photography-on-strike/

Para responder aos dois primeiros questionamentos, volto ao caso do assassinato de George Floyd. São dois os textos no *print* do *Twitter* (*Figura 18*), faço sua tradução. Em letras maiores: *pare de compartilhar os vídeos do assassinato de George Floyd*. Em letras menores: *Por que você está compartilhando vídeos de negros sendo brutalizados e assassinados? Qual é o propósito? Você já pensou em como isso afetará os negros que interagem no seu espaço?* A despeito dos apelos de *@tidalectics* para que as pessoas parassem de compartilhar o vídeo em que o policial branco Derek Chauvin assassina George Floyd, "Darnella Frazier[298] fez a coisa certa ao publicar, caso contrário, como ela disse, a polícia poderia ter escapado impune ao matar Floyd"[299] (Azoulay, 2020, n.p., tradução minha). Foi por causa da publicação desse vídeo que milhares de pessoas saíram às ruas dos EUA em protesto. A mobilização popular exigindo responsabilização da polícia foi fundamental para a prisão do assassino, funcionário do Estado.

Não defendo uma resposta universal aos questionamentos que fiz, tampouco sobre publicar ou não, compartilhar ou não, utilizar em trabalhos artísticos ou não, imagens de violência racial/colonial. Reconheço que "a ideia do direito universal de ver é uma fraude" (Azoulay, 2024, p. 22), pois que não respeita "o direito de não exibir tudo" (Azoulay, 2024, p. 22). Diante dos universais, defendo que a resposta deve ser encontrada na trama das relações, em cada contexto. Nesse sentido, a pergunta de *@tidalectics* é certeira: *qual o propósito?* e *como isso afetará as pessoas negras?* De um lado, a finalidade política; do outro, um questionamento sobre a regra das ações, pautado pelo cuidado para com as existências negras.

Já que a reprodução da violência é inevitável, o que fazer então? Mostrar a vítima para quê, para quem e por quê? A solução não está na elaboração de uma resposta universal monolíngue – como ordena o pensamento moderno/colonial – mas na busca por respostas vinculadas às situações concretas enfrentadas, tal como o fez Darnella Frazier. Toda resposta deve ser buscada no contexto, é pontual, pode funcionar naquele momento e deixar de funcionar no seguinte.

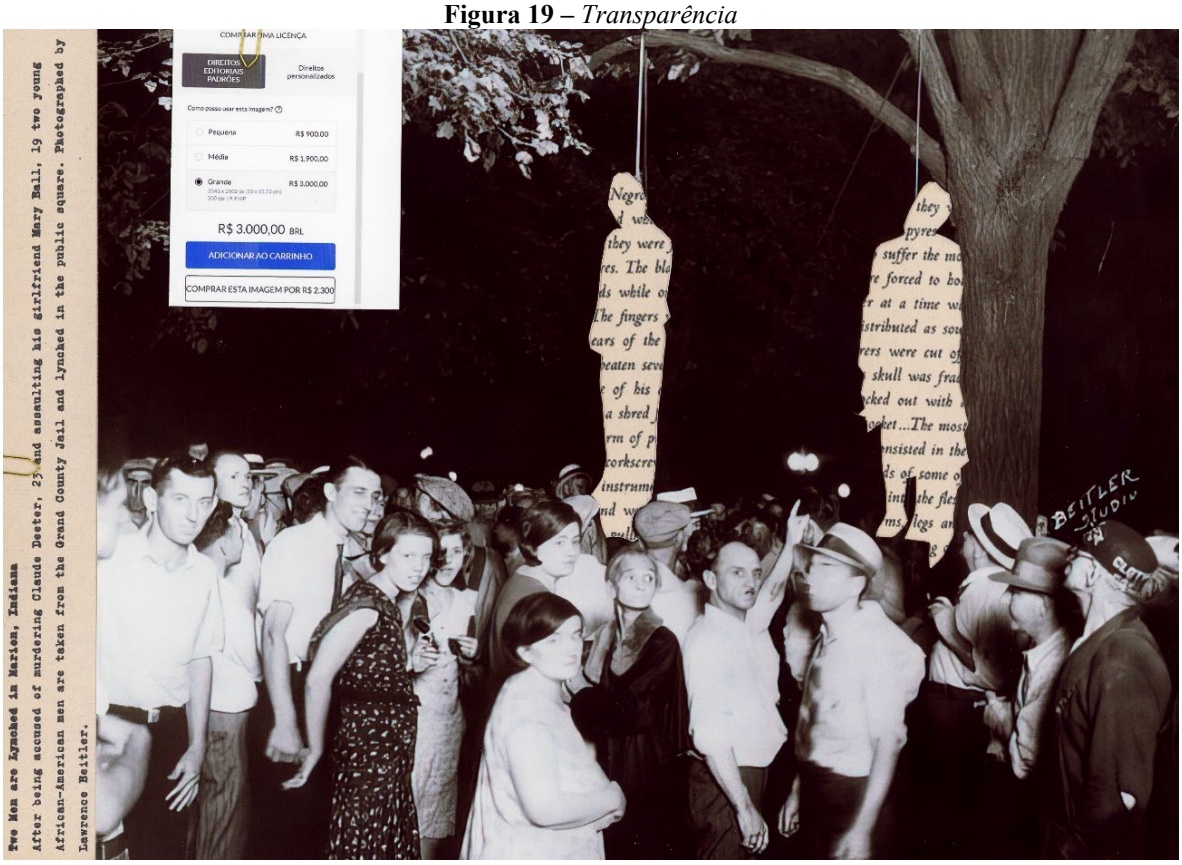
Ken Gonzales-Day respondeu às questões acima recusando a "precariedade da empatia" (Hartman, 1997). Em sua obra, apenas os perpetradores de violência são expostos. Em *Transparência* (2023), respondi recortando as vítimas das cenas de linchamento e preenchendo o espaço deixado por sua remoção com discursos que ora autorizavam tais práticas violentas, ora as questionavam, ora as repudiavam. Me interessava expor: (1) os

[298] Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Darnella_Frazier
[299] No original: "Darnella Frazier did the right thing in recording the lynching and posting it, otherwise, as she said, the police may have gotten away with killing Floyd".

perpetradores; (2) a rede discursiva que opera em torno dessas cenas de violência; e (3) a economia visual do espetáculo do sofrimento negro geradora de lucro para o capital.

Explico. Para a realização das 14 colagens fotográficas analógicas da série *Transparência*, pesquisei no arquivo difuso das redes de internet cenas de linchamento de pessoas negras no Brasil e nos EUA entre o século XIX e XXI. Usei o buscador do *Google*, procurei a partir de termos como *linchamento* e *lynching*, além de *pessoas negras* e *black people*. Criei um arquivo virtual das fotografias e vídeos encontrados, atrelados a um catálogo[300] com os *links* para cada *site* de onde as imagens foram copiadas. As imagens de linchamento dos EUA foram, em sua maioria, copiadas do site *Getty Images*[301], onde são comercializadas por valores que vão de R$ 900,00 a R$ 3.000,00 (*Figura 19*).

Figura 19 – *Transparência*



Fonte: Arquivo pessoal

As imagens do *Getty Images* estão sujeitas a contratos de licenciamento diversos, mas nenhum deles se preocupa se e como circulação dessas imagens pode afetar pessoas negras. Entretanto, restringe seu uso a *propósitos comerciais, promocionais, anúncios editoriais ou propaganda* e a *capas de livros*. As imagens pertencem a diversos colaboradores – *Library of*

[300] Um catálogo é um sistema de organização (Guasch, 2011).
[301] Disponível em: https://www.gettyimages.com.br

Congress[302], *Afro Newspaper/Gado*[303], George Rinhart[304] – para citar alguns. Mas o *site* não deixa claro para quem irá o dinheiro da venda das imagens de linchamento.

Após recortar a vítima das imagens, insiro em seu lugar textos de jornais de época sobre os casos de linchamento e sobre os usos da fotografia. Materiais que foram primeiramente compilados no livro *Without Sanctuary-Lynching Photography in America* (2000), organizado pelo colecionador James Allen. Pode-se dizer que essa é a terceira vida desses materiais que, de sua circulação inicial nos jornais de época, passaram à compilação no livro James Allen e, posteriormente, à fragmentação em *Transparência*. Desse modo, o que faço é tentar expor o contexto histórico em que cada imagem foi realizada (por meio da recuperação dos discursos) e também o contexto contemporâneo econômico atual do qual essas imagens fazem parte. Tal como em sua primeira circulação, como cartões postais, até hoje imagens de corpos negros mortos geram lucro no mundo antinegro.

Quanto às imagens para discutir linchamentos no Brasil, foram de vários tipos. Usei um desenho ilustrativo escolar sobre castigos em escravizados. Substituí a vítima por fragmentos do primeiro Código Penal Brasileiro, que data de 1830, nos trechos em que autorizava tal prática[305]. Usei parte de uma pintura atribuída a Jean Baptiste Debret (*Figura 20*). O corte proporcionou enfatizar a cena principal da tortura, em primeiro plano. Substituo o corpo da vítima escravizada por trechos do Código Penal Brasileiro de 1835 que legitimam a prática da violência. Uso uma fotografia de final do século XIX, início do XX, em que uma mulher branca castiga uma criança negra. Removo a criança da cena e incluo no seu lugar trechos do Código Penal Brasileiro de 1888 em que são revogadas as penas de açoites.

> Até 1824 as mutilações de escravos desobedientes eram autorizadas: marcas a ferro em fogo, esmagamento de dedos por algemas de tarraxas, corte das orelhas,

---

[302] Disponível em: https://www.gettyimages.com.br/detail/foto-jornal%C3%ADstica/three-lynched-african-american-men-surrounded-by-a-foto-jornal%C3%ADstica/640453635?adppopup=true

[303] Disponível em: https://www.gettyimages.com.br/detail/foto-jornal%C3%ADstica/mob-of-white-teenagers-kicks-and-beats-an-african-foto-jornal%C3%ADstica/465077685?adppopup=true

[304] Disponível em: https://www.gettyimages.com.br/detail/foto-jornal%C3%ADstica/the-lynching-of-leo-frank-who-was-accused-of-raping-foto-jornal%C3%ADstica/530853812?adppopup=true

[305] O Código Criminal do Império do Brazil de 1830 diz que "Art. 14. Será o crime justificável, e não terá lugar a punição delle: [...] 6º Quando o mal consistir no castigo moderado, que os pais derem a seus filhos, os senhores a seus escravos, e os mestres a seus discipulos; ou desse castigo resultar, uma vez que a qualidade delle, não seja contraria ás Leis em vigor". Em que pese a ideia de "castigo moderado" do código, é sabido que as punições poderiam inclusive levar o escravizado à morte física tamanha a brutalidade de sua aplicação. Noutra passagem, o código, ao mencionar as penas, diz que "Art. 60. Se o réo fôr escravo, e incorrer em pena, que não seja a capital, ou de galés, será condemnado na de açoutes, e depois de os soffrer, será entregue a seu senhor, que se obrigará a trazel-o com um ferro, pelo tempo, e maneira que o Juiz designar". Este último artigo só foi revogado cerca de 50 anos depois do momento em que a pintura de Rugendas foi realizada, em 1886 pela Lei 3.310 (Revogado pela Lei 3.310, de 3.310, de 1886) (grifos meus). O Código criminal está disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/lim/lim-16-12-1830.htm.

> amputação parcial dos pés, não eram raros. Mas o chicote não perde a condição de instrumento preferido de repressão e seu uso somente é abolido em 1886. É verdade que uma procissão de 1830 proíbe passar de 50 chibatadas em cada castigo. Então, as sentenças de 400 e 300 chibatadas eram divididas por vários dias, sem o perigo de matar o escravo, o que geralmente ocorria quando a pena era aplicada de uma só vez (Mattoso, 1982, p. 156).

Figura 20 – *Transparência*



Fonte: Arquivo pessoal

Utilizo *frames* de vídeo do *YouTube* e fotos de jornais digitais de linchamentos contemporâneos no Brasil para mostrar os comentários do público dessas imagens e também

comentários editoriais dos jornais. Além da lei, considero os comentários como formas sociais discursivas que, em virtude de sua repetição e difusão, podem legitimar tais práticas: "repetições geralmente funcionam para solidificar e tornar contínuo o projeto colonial de violência" (Sharpe, 2023, p. 212). Uma das fotografias que uso é a mesma usada por Jaime Lauriano em *Justiça e Barbárie* (*Figura 22*). No lugar da vítima, coloco as numerações dos artigos do Código Penal Brasileiro atual usadas quando em práticas de linchamento.

O título do trabalho remete ao Sujeito da transparência (apresentado no capítulo 1), já que opto por mostrar apenas aqueles que perpetram a violência em seu nome. Remete também à invisibilidade social das vítimas de tais práticas de tortura no Brasil. Linchamentos pessoas negras continuam a ocorrer, sem que nenhuma crise ética assole o país. Ainda sobre o trabalho, é preciso dizer que uma primeira versão dele existiu em 2021 no formato de montagem digital. Em 2023, retrabalhei as imagens de modo analógico, realizando cortes com tesoura, usando um papel kraft como fundo cena, na cor parda:

> Em 2022, cerca de 92,1 milhões de pessoas se declararam pardas, o equivalente a 45,3% da população do país. Desde 1991, esse contingente não superava a população branca, que chegou a 88,2 milhões (ou 43,5% da população do país). Outras 20,6 milhões se declaram pretas (10,2%), enquanto 1,7 milhões se declararam indígenas (0,8%) e 850,1 mil se declaram amarelas (0,4%)[306] (Belandi; Gomes, 2023)

Pessoas negras – pardas e pretas – são maioria nesse país e, também, as principais vítimas de linchamentos. Realizar a colagem sobre um fundo pardo foi o modo que encontrei para materialmente simbolizar isso. Para os textos – sejam leis, comentários ou matérias editoriais – usei papel jornal, em função de sua história como meio de comunicação, de difusão de ideias e também por sua precariedade, que me remete à precariedade da vida negra em um mundo organizado por colonialidades. As imagens, os preços e demais textos do *site Getty Images* imprimi em papel fotográfico brilhoso – me remetiam à dinâmica econômica espetacular midiática do capitalismo.

Por fim, nessa série uso fita dupla face para prender imagens e textos por duas razões. (1) Possuem ácido, o que implica a deterioração mais rápida do próprio trabalho e simboliza a própria acidez, aspereza e mal-estar que fazer a pesquisa de arquivo que resultou nessa obra me trouxe. (2) Para simbolizar o caráter dual do mundo moderno/colonial em que pessoas são transformadas em agressoras, perpetradoras de violência em nome desse mundo, enquanto

[306] Disponível em: https://tinyurl.com/539karjs

outras, em suas vítimas. O clipe, material de escritório comum a muitos arquivos, uso-o para prender preços e a legenda que contextualiza cada uma das imagens em seus *sites*.

Com essa descrição minuciosa, detalhada, das escolhas materiais, espero ter mostrado que, como composição, *Transparência* decompõe composições que existiram anteriormente e as recompõe de outro modo. Considerar a matéria da obra é também um trabalho de considerar a biografia dos materiais selecionados para a composição. É atentar a suas partes isoladas, os detalhes micro é que fazem a elaboração do todo da série.

Postais para Charles Lynch (2015), do Coletivo Garapa, e *Justiça e Barbárie* (2017), de Jaime Lauriano, também abordam práticas de tortura pública. Em comum, tem-se que: (1) ambas as obras dialogam com pinturas que mostram açoitamento de escravizados em praça pública no século XIX; (2) a fotografia é elemento central para a exposição da reiteração dessa prática até hoje; e (3) o tempo é o palco para a reencenação de roteiros de violência racial/colonial. Noutros termos, ambas as obras relacionam imagens do passado colonial e ditatorial brasileiro com cenas contemporâneas, dando a entender que os linchamentos de hoje não são novidades, mas repetições (Martins, 2003), transferências intergeracionais (Spillers, [1987] 2021) ou, simplesmente, atos de transferência (Taylor, 2013), os quais se dão por meio de arquivos e repertórios.

No ensaio *Notas de um percurso pela barbárie*[307], um dos produtos que complementa o livro de artista *Postais para Charles Lynch* (*Figura 21*), o Coletivo Garapa menciona a fala de Yvone Bezerra de Mello, moradora do Rio de Janeiro que, em 2014, viu um jovem negro linchado preso pelo pescoço a um poste: "Na hora, eu vi um quadro de Debret, aqueles negros no pau de arara, amarrados no tronco para serem castigados a pauladas" (*Figura 13*). Já em *Justiça e Barbárie* (*Figura 22*), uma das imagens expostas por Jaime Lauriano no vídeo é a pintura *Punições públicas: praça Santa Ana* (entre 1827 e 1835) de Jean Moritz Rugendas [1802 – 1858].

No ensaio *Notas de um percurso pela barbárie*, o Coletivo Garapa discorre sobre várias questões relacionadas a linchamentos. (1) Discute a etimologia da palavra e sua relação com a prática norte-americana ao longo do século XX. (2) Discute a ausência de imagens no caso brasileiro, embora saiba-se que há registros da prática de tortura pública desde o século XVI. (3) Apresenta o uso do pau-de-arara como ferramenta de tortura pela ditadura militar brasileira em meados do século XX. E (4) discorre sobre práticas televisionadas e fotografadas desde as décadas de 80 e 90 do século passado até o caso amplamente divulgado

[307] Disponível em: https://medium.com/mal-secreto/notas-de-um-percurso-pela-barb%C3%A1rie-5dfb35cc3929.

das cenas de tortura dos prisioneiros de Abu Ghraib em 2003. O ensaio é peça fundamental para entender as escolhas formais realizadas pelo coletivo na produção do livro-objeto *Postais para Charles Lynch*[308] (2015). Uma das principais questões levantadas pelo projeto é a do espetáculo público da violência do linchamento, em especial no momento da circulação de fotografias (os postais nos EUA em meados do século XX) e as imagens compartilhadas pelo *YouTube* contemporaneamente:

> Durante o processo[309], no entanto, percebemos que a relação que nós tínhamos com esses eventos era em grande parte mediada pela imagem (na tv, nas fotos e vídeos compartilhados na internet), muito mais do que uma relação corporal, presencial. Isso fez com que a nossa abordagem se direcionasse para um questionamento dessas imagens, da relação e do papel da imagem da violência extrema, do linchamento hoje[310] (Coletivo Garapa, 2015, n.p.).

Figura 21 – Páginas de *Postais para Charles Lynch*



Fonte: Coletivo Garapa, 2015

O livro-objeto *Postais para Charles Lynch* é composto por páginas de reprodução de *frames* de vídeos de linchamento extraídos do *YouTube* rasuradas, por textos de comentários públicos sobre os vídeos, por um roteiro de um linchamento fictício – *Linchamento em Barra*

[308] Disponível em: https://issuu.com/fehlauer/docs/postais_para_charles_lynch.
[309] Refere-se à pesquisa artística e à produção da obra.
[310] Entrevista disponível em: https://revistazum.com.br/bolsa/coletivo-garapa/.

do Fogo, por um uma fita magnética LTO de *backup* com os vídeos utilizados[311], e por um índice dos mais de 200 vídeos pesquisados para a realização da obra. Tudo isso acoplado em uma caixa de aço-carbono. Os fotogramas do livro receberam o seguinte tratamento[312]:

> O cerne do trabalho é uma série de capturas de tela de vídeos selecionados. Essas imagens foram então corrompidas por meio da manipulação desses arquivos em um editor de texto, a partir do enxerto, no código, de comentários de ódio também publicados no YouTube. Isso gera um defeito na imagem, conhecido como *glitch*, que acaba criando um ruído visual na leitura (seja a leitura do software ou do observador) (Coletivo Garapa, 2015, n.p.).

O *glitch* é um "desvio do vocabulário visual e da própria linguagem da programação" (Beiguelman, 2021, p. 161) que pode ser entendido como um erro, uma falha na leitura das imagens feitas pelo programa de tratamento. Em *Postais para Charles Lynch* essa falha é ocasionada pelos discursos de ódio inseridos no código fonte de cada uma das imagens. O *glitch* rasura todas as imagens do livro e me recorda tanto a violência racial/colonial imediata do toque que corrompe a carne negra das vítimas nos eventos de linchamento, quanto a violência simbólica (o segundo linchamento) que se passa na junção dos vídeos e dos comentários dos espectadores.

Em algumas imagens, o corpo da vítima fica encoberto pelo ruído do *glitch*; noutras não. Era intenção do coletivo pôr em questão a circulação dessas imagens, como espetáculo "da dor dos outros", parafraseando Susan Sontag (2003) ou, como já mencionado, uma vez que esse Outro é quase sempre negro e pobre, "do sofrimento negro" (Hartman, 1997). Contudo, o fracasso em não reproduzir a violência, ainda que de modo simbólico, é o que o trabalho atesta. O ruído inserido violenta a imagem de violência, mas nem sempre consegue proteger a vítima de mais uma exposição. No máximo, dificulta a visualização. Realizar o trabalho artístico tampouco significa que as imagens de violência usadas deixaram de circular nas redes de internet em seus contextos anteriores ou que os linchamentos pararam de ocorrer.

Os fotogramas que compõem a obra foram retirados de vídeos no *YouTube*. Quem filmou estava presente à cena de linchamento enquanto o evento acontecia e escolheu fazer a inscrição fílmica e não socorrer a vítima. Por que essa escolha foi feita? O que o gesto de filmar nesse contexto significa? O compartilhamento dos vídeos no *YouTube* mantém semelhanças com o compartilhamento dos cartões postais nos EUA do século XX? Seria uma substituição simbólica do mesmo gesto? Em *Postais para Charles Lynch,* a resposta parece ser que sim.

---

[311] A fita conserva os vídeos no longo prazo, mas o acesso só é realizado a partir de um equipamento específico.
[312] O making-off de produção da obra está disponível em: https://vimeo.com/140832075.

Por sua vez, os textos, tanto os comentários, quanto o roteiro, presentes no livro atuam na exposição da violência. Lê-los é imaginá-los; e, entre o que é dito e o que é difícil de enxergar por estar borrado, rasurado, a obra parece me direcionar menos para uma empatia precária com a vítima e mais para uma reflexão sobre o repertório das práticas de linchamento. Ao ler o roteiro *Linchamento em Barra do Fogo,* fabulado nas últimas páginas do livro-objeto, me vejo diante dos indicadores da cena, dos atores envolvidos, dos gestos e movimentos tais como devem ser materializados pelos atores, das narrativas a serem verbalizadas e do lugar em que será encenado mais um linchamento. A consequência potencial desse roteiro ficcional é o linchamento da vítima, um homem negro jovem. "Simultaneamente montagem e ação, os roteiros moldam e ativam os dramas sociais" (Taylor, 2013, p. 61).

De um lado, o roteiro fabulado me leva a imaginar os atos de violência e a conhecer o padrão comportamental dos atores envolvidos. Do outro, o ensaio *Notas de um percurso pela barbárie* me apresenta visualmente uma história de imagens de linchamento que se atualizam ao longo do tempo, repetindo aquelas significações iniciais na pele da escravizada (*Figura 1*). As imagens são contextualizadas pelo texto que indica o percurso da pesquisa histórica realizada pelo coletivo. Enquanto o ensaio me conta do passado, as fotografias e os comentários do livro-objeto me contam do presente, ao passo que o roteiro mostra como passado e presente podem vir a se repetir no futuro; basta reencená-lo.

Justiça e Barbárie (2017), por sua vez, é um vídeo de 2m31s, com o uso de uma única fotografia de uma cena de linchamento (*Figura 22*). A fotografia usada foi feita por um fotojornalista, num momento posterior ao ato do linchamento, e aparece contextualizada por uma discussão sobre *justiçamento popular* no jornal[313]. Na obra, a foto me levou a refletir sobre as correspondências entre os linchamentos de hoje e as torturas públicas de escravizados no século XIX. O vídeo começa mostrando detalhes da fotografia, cada *frame* é legendado por comentários de leitores de jornais, justificando casos de linchamento. Quando a imagem abre para o plano geral, as legendas simulam um diálogo que poderia estar ocorrendo entre as/os espectadoras/es que vemos observando o homem negro amarrado a um poste no primeiro plano. Em seguida, o vídeo apenas mostra no meio da tela preta a seguinte sequência textual:

> A imagem utilizada neste vídeo retrata apenas um caso de linchamento ocorrido no Brasil. As legendas contidas neste vídeo foram retiradas de comentários me reportagens digitais sobre caso de "justiçamento popular" em diversas cidades brasileiras. Essas reações mostram como a violência contemporânea, aos corpos

[313] Disponível em: https://www.cartacapital.com.br/sociedade/o-linchamento-como-sintoma-2154/.

> classificados como marginalizados, está diretamente ligada com as práticas de violência colonial e ditatorial no Brasil (Lauriano, 2017, transcrição de material audiovisual).

Na sequência aparece a reprodução da pintura *Punições públicas: praça Santa Ana*. O texto citado realiza uma ponte entre a fotografia do linchamento de um homem negro no século XXI e a pintura do açoitamento de um homem negro no século XIX; ao menos 180 anos separam tais imagens interligadas simbolicamente na montagem do vídeo. Leio ambas como cenas de um roteiro de violência racial/colonial e observo suas semelhanças e diferenças. Na imagem do século XIX, o açoitamento ocorre em espaço público, uma praça, onde escravizados e escravizadores observam a cena. Um homem negro de torso nu, o feitor, açoita outro homem negro de torso nu, que está amarrado com cordas pelas mãos a um poste de madeira no centro do quadro. No primeiro plano, vejo ainda um homem negro caído (suponho que já tenha recebido os açoites), sendo aparado por um outro. Roupas também aparecem no primeiro plano, caídas ao chão.

No primeiro plano da imagem do século XXI, um homem negro de torso nu está de costas para a câmera, sentado no chão, amarrado a um poste. No fundo da cena, uma multidão se aglomera atrás de uma fita de proteção policial que cerca o espaço em que a vítima está: a coletividade do local observa a cena. A presença da fita de isolamento me leva a entender que o homem negro do primeiro plano está morto. Vejo um carro da polícia civil, a farda de um policial. Braços levantam a fita de isolamento, o carro da polícia ou está chegando, ou está abrindo caminho para a passagem de outro veículo.

Entre as duas imagens, noto algumas semelhanças: (1) a vítima é homem negro; (2) uma coletividade assiste à cena no local; (3) há alguns instrumentos tecnológicos que auxiliam a violência (corda e poste de madeira/corda e poste de concreto); (4) a localização pública do evento da tortura (praça/rua). Contudo, gostaria de explorar algumas diferenças. O linchamento não é um crime tipificado no código penal brasileiro atual. Não há estatísticas oficiais sobre o assunto. As pesquisas realizadas sobre o tema se baseiam em matérias de jornais e em vídeos e fotografias publicados nas redes de *internet*[314]. O Brasil já não tem mais, na forma da lei, as figuras do escravizado e do senhor, tampouco punições baseadas em violência física[315]. Essas diferenças parecem colocar um impasse para a correspondência entre

[314] Menciono duas relevantes pesquisas sobre a questão dos linchamentos no Brasil: o livro *Linchamento – a justiça popular no Brasil* (2015) de José de Souza Martins e a dissertação de mestrado em Sociologia *30 anos de linchamento na região metropolitana de São Paulo 1980 – 2009* (2012) de Ariadne Lima Natal.

[315] O que não significa que punições físicas não sejam práticas por agentes do Estado, vide os inúmeros casos de chacinas, assassinatos e torturas praticados por policiais no exercício da função.

imagens proposta na obra. Antes, o agressor era uma figura individual e determinada, e separada das/os espectadoras/es (pintura); agora, são vários e indeterminados na massa de espectadoras/es (fotografia). Antes, podia-se argumentar que ele agia conforme a vontade do senhor ou do Estado; agora, o que se pode dizer é que os agressores agiram por decisão própria.

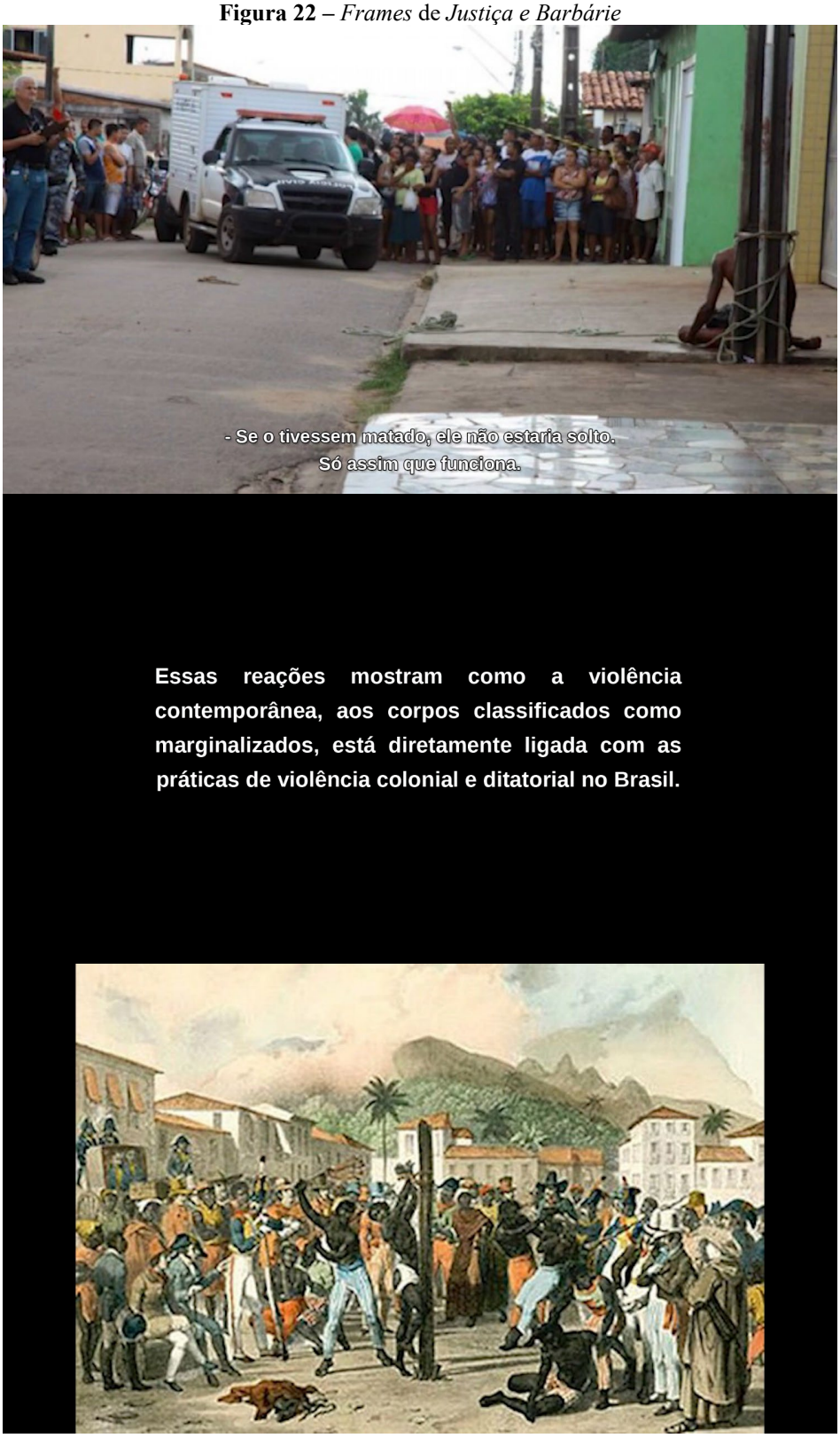
Mas esse impasse é só uma limitação cognitiva do pensamento que se baseia exclusivamente na linearidade temporal (sequencial) e sua "presunção de separabilidade" (Silva, 2016, p. 408): passado, presente e futuro. A partir dessa lógica, pode-se argumentar que a cena do açoitamento se trata de uma punição legítima na forma da lei da época, portanto, não é linchamento, termo que não era de uso corrente no país.

Enquanto isso, a fotografia mostra a cena de uma punição ilegítima na forma da lei, podendo ser considerada como linchamento, termo já existente[316]. Por serem momentos espaço-temporalmente distintos, pelas condições de possibilidade (em especial a lei e seus executores) serem distintas, são eventos que não se correspondem. Ora, para se chegar a esse tipo de conclusão é preciso observar apenas as diferenças e obliterar todas as semelhanças. Cria-se, assim, uma ficção científica puramente abstrata de que aquele açoitamento do passado não possui nenhuma relação com os linchamentos de hoje.

Em uma outra leitura, aceitando a relação entre as cenas, pode-se afirmar que são eventos separados no tempo: o mais recente é um momento no desenvolvimento do mais antigo. O gesto de violência é expressão da liberdade do Humano e se autodesenvolve no tempo, mas essa versão hegeliana, progressista transcendental, é contraditória, já que violência do passado tinha respaldo na lei do Estado e a do presente não. Também se pode fazer a leitura de que o linchamento contemporâneo é sim um resquício do passado, pois os modos de conduta humana se modificam lentamente, no longo prazo. Numa e noutra leitura, a diversidade das maneiras de os existentes humanos habitarem oo planeta, de se relacionarem uns com os outros e com o entorno, são pensadas a partir de um "eixo temporal comum" (Koselleck, 2014, p. 272): "desde então, os diferentes Estados e culturas podem ser medidos e comparados por meio de uma cronologia comum" (Koselleck, 2014, p. 272). Isto é, ainda que se considere a multiplicidade dos tempos, um eixo hierárquico os ordena numa forma sequencial.

[316] Disponível em: https://www.dicio.com.br/linchamento/.

Figura 22 – *Frames* de *Justiça e Barbárie*



Fonte: Lauriano, 2017

A prática atual de linchamento no Brasil, então, seria reveladora do momento civilizacional da sociedade diante de outras classificadas como mais evoluídas nessa régua temporal moral. Numa hipótese não homogeneizadora do que seja a sociedade brasileira, as

práticas de linchamento apenas revelariam o momento no tempo da coletividade que a praticou. De uma forma ou de outra, a classificação temporal é sustentada pela ideia de um tempo sequencial e progressista, produtor de corpos dissimulados anacronicamente, *selvagens*, *primitivos*, *incivilizados*.

O que as imagens de *Justiça e Barbárie* me mostram é que, de um lado e no passado, estou diante de um escravizado; de outro e no presente, de seu descendente. Ou seja, a tortura, mutilação e morte do existente encarnado negro é possível porque, seu corpo é lido pelos colonizadores, seus descendentes e aliados, no passado e no presente, como socialmente morto. Para ouvir o eco de uma imagem na outra é preciso levar em consideração as substituições simbólicas de que fala Spillers ([1987] 2021) e ler as correspondências (Silva, 2016; Benjamin, 2012, 2018). Faço isso prestando atenção aos roteiros de violência racial/colonial/capital e seu repertório de gestos, frutos tanto de conhecimento incorporado (repertório), quanto de materiais de arquivo, o que me leva a pensar doravante a pedagogia violenta do açoitamento público do escravizado.

A punição física pública do escravizado, na sociedade escravagista brasileira, servia para garantir a manutenção da ordem vigente. Pune-se o infrator e, ao mesmo tempo, educa-se a coletividade de escravizados presentes, por vezes obrigados a assistir a cena da tortura, a não infringir a lei do senhor, já que o risco iminente é o castigo físico e, eventualmente, a morte daí decorrente. O ensinamento possui ao menos dois aspectos, um de ordem afetiva, a angústia de que aconteça o mesmo consigo; e outro de ordem cognitiva, a certeza de que a carne negra pode ser imediatamente violada sem que daí decorra uma crise ética na sociedade ou, ao menos, a punição dos agressores. Noutras palavras, ensina-se que a violência contra pessoas negras é tolerável; socialmente mortas, suas vidas não são passíveis de luto. Desse modo, as pessoas negras presentes à cena, são forçadas a ver o mundo e a si próprias pelos olhos e mente dos colonizadores (Fanon, [1952] 2008).

De volta a *Transparência*, *Postais para Charles Lynch* e Justiça e Barbárie, as obras brasileiras dessa cena, penso nelas como "gesto materializado" (Flusser, 2014, p. 22) de seus criadores, eu incluída. Por meio da decomposição e recomposição de imagens e textos – e em desacordo à linearidade temporal –, essas obras realizam uma crítica verbo-visual à violência colonial/racial/capital, expondo seus perpetradores, o racismo e o terror que é para pessoas negras existir nesse mundo: "o terror de possíveis ataques (de qualquer natureza, desde física à psíquica) por parte dos brancos cria para o negro uma angústia que se fixa na realidade exterior e se impõe inexoravelmente" (Nogueira, 1998, p. 97).

> Sem a capacidade de inspirar terror, a branquitude não significa mais o direito de dominar. Torna-se verdadeiramente uma ausência de benevolente. [...] Ao analisar criticamente a associação da branquitude com terror na imaginação negra, desconstruindo-a, nomeamos o impacto do racismo e ajudamos a romper seu domínio (hooks, 2019a, p. 315).

Se opto por não romper de vez com a ideia de tempo, posso argumentar que as obras procuram compor imagens dialéticas. São trabalhos que fazem a violência racial/colonial /capital aparecer como "dialética na imobilidade" (Benjamin, 2018, p. 768) ao expor a relação do ocorrido (torturas públicas na colonização/império) com o hoje (linchamentos). Contudo, porque a imobilidade temporária proposta por Benjamin (2018) não basta para quem carrega o fardo de suportar na carne um mundo erguido contra sua existência, apenas a destruição dessa dialética letal me interessa. Argumento, então, que as obras compõem "imagens antidialéticas" (Silva, 2018). O que fiz, quando da leitura dessas obras, foi observar suas imagens a partir do pensamento composicional (Silva, 2018), uma vez que o pensamento regido pela temporalidade linear não dá conta da repetição incessante desses eventos de violência racial/colonial/capital:

> Ao deslocar o pensamento temporal, que impõe e necessita da presunção de separabilidade, passo a ler os 'tempos de outrora' e o 'lá longe' como constitutivos daquilo que está acontecendo aqui e agora e daquilo que está para acontecer. [...] Quando se lida com o semelhante, inevitavelmente se procura a simetria, isto é, as correspondências. Ao esperar simetria - ou procurar por semelhanças -, é possível imaginar (recompor) o contexto sob observação como uma figura fractal. Isto é, em vez de procurar conexões causais (lineares), o pensamento composicional busca identificar um padrão que se repete em diferentes escalas (Silva, 2018, p. 408-409).

Ao recompor as cenas de linchamentos poeticamente, as obras dão a ver um padrão de violência racial/colonial/capital que se repete no tempo. Ao observar as pinturas, fotografias e vídeos de linchamento, noto as "performances incorporadas" (Taylor, 2013, p. 53) dos agressores em cena, a cada agora, reinstaurando com seus gestos o mundo antinegro. *Transparência*, *Postais para Charles Lynch* e *Justiça e Barbárie* são respostas às inúmeras imagens digitais que reencenam roteiros de violência racial/colonial/capital, as quais nos alcançam e atravessam nas redes de *internet*. Todas as imagens trabalhadas nessas obras são oriundas desse gigante arquivo virtual.

Diferentemente dos arquivos físicos, em que fotografias e vídeos ocupam um espaço específico de armazenamento. Na internet, o arquivamento se dá por fluxos e processos. Segundo Anna Maria Guasch (2011, p. 163, tradução minha), "o meio da arte do arquivo é a cultura digital ou a rede Internet, que obriga a um deslocamento do 'espaço de arquivo' ligado

à arquitetura para o 'tempo de arquivo' ligado à virtualidade da rede"[317]. A professora ainda considera a perda da imobilidade física dos documentos arquivados nos mobiliários de arquivos físicos, enfatizando a perda de materialidade dos documentos e as operações dinâmicas e móveis das redes de internet.

> [...] O arquivo digital na Internet caracteriza-se por um fluxo contínuo de dados (o equivalente às "impressões" na psicanálise freudiana), sem geografia e sem restrições temporais, com o consequente deslocamento da noção de armazenamento e classificação da informação para a navegação e a hiperlinks que relacionam as diferentes partes desta mesma informação [318] (Guasch, 2011, p. 167, tradução minha).

Concordo com a professora, pois quanto mais uma imagem é transferida (como dados imateriais) entre os computadores dos milhares de usuários da rede (onde pode estar armazenada por distintos períodos), quanto mais visualizações e compartilhamento uma imagem tiver, mais fácil acessá-la, mais rastros digitais ela deixará. Desse modo, a função arquivística se desloca do armazenamento físico para a troca virtual. Os apelos de *@tidalectics* pelo não compartilhamento das imagens do assassinato de George Floyd são apelos contra o modo de funcionamento desse arquivo virtual, difuso, mas altamente gerido, que é a internet.

> Assim, dada a nova constituição maquínica do arquivo, este transforma-se sensivelmente, passando de espaço de armazenamento a espaço de gestão de transferências de informação. Os novos dados digitais do arquivo e a sua transmissão eletrônica redefinem assim a sua topologia tradicional. Mas isso não significa que a máquina social do arquivo deixe de se referir ao seu princípio nomológico. Apesar da aparente desmaterialização do arquivo, as suas operações de hierarquização e classificação das inscrições sociais permanecem intactas. Mesmo estes são ainda mais refinados com seus novos arcontes[319] (Tello, 2018, p. 248-249, tradução minha).

Em que pese a gestão descentralizada dos arquivos de *internet* entre os usuários da rede, isso não tem resultado num completo desmantelamento do regime de significação moderno/colonial. Pelo contrário, buscadores de internet monopolistas atuam como os

---

[317] No original: "[…] el medio proprio del arte del archivo es la cultura digital o la red de Internet, que obliga a un desplazamiento del 'espacio archivo' unido a la arquitectura al 'tiempo archivo' vinculado a la virtualidad de la red".

[318] No original: "[…] el archivo digital en Internet se caracteriza por un flujo continuo de datos (el equivalente de las 'impressiones' en el psicoanálisis freudiano), sin geografía y sin restricciones temporales, con el consiguiente desplazamiento de la noción de almacenamiento y clasificación de información hacia la navegación y los hipervínculos que relacionan las distintas piezas de esta misma información".

[319] No original: "Por lo tanto, dada la nueva constitución maquínica del archivo, este se transforma notoriamente, pasando desde un espacio de almacenaje a un espacio de gestión de transferencias de información. Los nuevos datos digitales del archivo y su transmisión electrónica, redefinen así su topología tradicional. Pero no significa que la máquina social del archivo deje de remitir a su principio nomológico. Pese a la aparente desmaterialización del archivo, sus operaciones de jerarquización y clasificación de las inscripciones sociales permanecen intactas. Incluso estas se refinan aún más con sus nuevos arcontes".

arcontes dos arcontes na gestão do tráfego de dados, organizando e definindo "aquilo que percebemos como nossa atualidade"[320] (Tello, 2018, p. 249). Eles selecionam o que devo acessar, criando mundos que só existem para mim e para aqueles que compartilham dos mesmos interesses que eu. A individuação (Moten, Harney, 2023) e segregação dos usuários é apenas o *modus operandi* do mundo antinegro agora também em ambiente virtual.

Usei os mesmos buscadores que me isolam para rastrear as imagens de violência racial/colonial/capital que uso em *Transparência*. Bastou iniciar a busca para que me transformassem em *consumidora* desse tipo de conteúdo, que me alcançou durante muito tempo após o fim da pesquisa para produção da obra. Em suma, quero dizer que estamos todas/os inseridas/os nesse arquivo virtual. Seja como usuária/o, ou como inscrição visual, textual. Como escapar do inescapável? A pergunta se repete.

Nesta cena, as obras me respondem que é necessário se preparar para a fuga, é necessário conhecer os arquivos, seus modos de funcionamento, suas imagens, seus discursos. *Transparência*, *Postais para Charles Lynch* e *Justiça e Barbárie* anarquivam imagens digitais da *internet* para, junto com elas, expressar e enunciar que a violência racial/colonial/capital não é um dado findo, pertencente ao passado, mas uma possibilidade presente a cada agora. Para que os linchamentos não se repitam, é preciso enunciar que eles existem e rasgar os roteiros que possibilitam sua reencenação, o que implica aprender a ler essas cenas de violência contra a flecha do tempo.

3.2 POR OUTROS IMAGINÁRIOS E RELAÇÕES

Guilherme Cunha, curador de *Retratistas do Morro*, conta que o projeto é um desdobramento da publicação *Memórias da Vila – Histórias dos Moradores da Comunidade da Serra* (2016). Foi a partir de uma conversa com Ana Martins de Oliveira, moradora da comunidade, que Cunha tomou conhecimento de seu acervo fotográfico e, inspirado pelo encontro, deu início ao projeto *Retratistas do Morro*, em 30 de janeiro de 2015:

> [...]com o objetivo de contribuir para a preservação do patrimônio imagético e a ampliação do entendimento sobre as narrativas visuais produzidas principalmente por retratistas tradicionais que trabalharam e viveram nas favelas e comunidades urbanas do brasil, a partir da década de 1960. No início da pesquisa, foi realizado um levantamento para a identificação desses retratistas que atuaram na Comunidade da Serra, registrando os movimentos cotidianos de seus moradores, na intenção de conhecer suas histórias de vida e propor a criação de um projeto voltado para a

[320] No original: "[…] aquello que percibimos como nuestra 'actualidade'"

> salvaguarda – preservação, conservação e restauração – de seus acervos e memórias (Cunha *apud* Retratistas do Morro, 2023, p. 3-4).

Figura 23 – Exposição *Retratistas do Morro* no Sesc Pinheiros - SP (2023)



Fonte: Arquivo pessoal

Conheci o projeto em sua versão expositiva no Sesc Pinheiros - SP em 2023. Depois como catálogo expositivo e, por fim, como fotolivro, ambos modalidades de arquivo, uma vez que domiciliam imagens e textos em uma certa configuração material-discursiva. Contudo, nessa cena, meu interesse não está na criação dos arquivos, mas na exibição parcial de seu acervo no circuito cultural hegemônico de visualidade pública brasileiro. Uso o catálogo e o fotolivro apenas como material de apoio para entendimento do projeto.

A exposição exibiu parte do acervo visual, de cerca de 250 mil imagens, de dois retratistas da comunidade Aglomerado da Serra, João Mendes e Afonso Pimenta, um homem branco e um homem negro, respectivamente. Na mostra, tive contato com retratos, fotos de família, celebrações, momentos de lazer, cenas do cotidiano, bailes e fotos-postais para serem enviadas a parentes distantes como lembrança. As imagens foram feitas entre as décadas de 1970 e 1990 na comunidade de Aglomerados da Serra em Belo Horizonte - MG.

Na exposição, fui imediatamente fisgada pelo tamanho das fotos. Estou habituada a ver e tocar fotos de aniversário em tamanho 10×15cm envelopadas nos saquinhos plásticos dos álbuns ou emolduradas em porta-retratos. Mas, logo à entrada da exposição, me deparo com uma foto de aniversário impressa, em que as pessoas retratadas estão em tamanho real ou

até um pouco maior (*Figura 23*). Sinto que a imagem me puxa para dentro da cena, escuto as palmas batendo, o canto de parabéns, imagino o evento do qual aquela foto é documento e, imediatamente, lembro de meus aniversários quando criança na década de 1980. O estranhamento provocado pelo tamanho da impressão fotográfica vem misturado ao prazer visual e sonoro proporcionado pela imagem, emaranhado às recordações pessoais. Um gosto de felicidade me faz sorrir para a imagem.

Em seguida, notei que, para muitas das fotos, havia uma legenda informando o número de um faixa sonora correspondente àquela imagem. Por meio de um dispositivo portátil e fones de ouvido, que solicitei ao educativo, pude ver as fotos e ouvir o áudio correspondente. Escutei histórias contadas pelos fotógrafos e alguns fotografados a respeito dos encontros que resultaram nas fotos e, ainda, histórias outras evocadas pelas imagens. Nesta exposição, as fotografias não estão ali apenas para serem vistas, mas também ouvidas: "o projeto toma como princípio conectar os universos de resgate do patrimônio de memórias visuais e orais a partir da possibilidade de pensarmos nas imagens também como espaços de escuta" (Cunha *apud* Retratistas do Morro, 2023, p. 5).

Em *Retratistas do Morro,* o poder de enunciação sobre as fotografias não está concentrado de modo soberano no curador, mas sim compartilhado junto com os fotógrafos e fotografados. Para cada narrativa que escuto ao ver as fotos, decisões sobre o que dizer ou não foram tomadas por aqueles que contam: fotógrafos e fotografados. Se apresentar, recordar e recontar o vivido, três ações que reavivam as imagens, entrecruzando histórias e mostrando o emaranhamento de vidas em Aglomerados da Serra.

Isso não significa, contudo, que tenha ocorrido uma horizontalidade em todos as fases ou em todos os aspectos do projeto. Em um mundo organizado pela ética colonial/capital, aspectos relacionados a ganhos financeiros, por exemplo, permanecem opacos. O que não me impede de reconhecer que há um trabalho de adjacência sendo realizado nesse projeto. Tina Campt (2021, p. 171, tradução minha) diz que *adjacência* é "o trabalho reparador de transformar proximidade em responsabilização; o trabalho de se posicionar em relação ao outro de maneiras que reavaliem e corrijam histórias complexas de despossessão"[321].

> Toda pessoa branca comprometida na luta antirracista entende que não há vergonha em assumir a responsabilidade pelo mal coletivo causado a pessoas negras por agentes da supremacia branca, a maioria dos quais era e é branca. Na realidade, assumir responsabilidade e prestar contas são coisas que fortalecem (hooks, 2024, p. 239-240).

[321] No original: "adjacency: the reparative work of transforming proximity into accountability; the labor of positioning oneself in relation to another in ways that revalue and redress complex histories of dispossession".

Em que pese Guilherme Cunha ser um homem branco da classe média mineira, ele parece não se posicionar como identidade-raiz (Glissant, [1990] 2021), como branquitude ou supremacia branca, mas sim como identidade-relação, "como aptidão a dar-se com" (Glissant, [1990] 2021, p. 172). Afirmo isso pelo trabalho reparador que realiza em conjunto com os retratistas e moradores fotografados da comunidade, em recusa ao disposto nos arquivos oficiais do mundo antinegro:

> Suas imagens estão tradicionalmente apartadas dos sistemas de preservação nacional e institucional, assim como suas identidades apagadas pela utilização de métodos de indexação generalizantes – por grupo ou sujeito funcional – raramente reconhecendo-os como indivíduos ou sujeitos sensíveis (Cunha *apud* Retratistas do Morro, 2023, p. 5).

Retratistas do Morro é exorbitante ao pensamento representacional generalizante e hierárquico – ou simplesmente classificatório – dos arquivos oficiais do mundo antinegro: as fotos não estão encerradas em sua rede discursiva. Elas aparecem no circuito cultural hegemônico de visualidade pública brasileiro (esse em que circulam mais recursos financeiros), mediadas pelas narrativas de seus protagonistas. Desse modo, não vejo uma exposição de fotos *sobre* as pessoas fotografadas, mas *com* as pessoas fotografadas.

Noto o projeto como uma formação – ainda que temporária e com uma finalidade específica – de comunidade caracterizada pela interdependência entre os membros participantes e pela exigência de respeito às especificidades das histórias de vida que serão contadas, ouvidas, gravadas, transcritas e tornadas públicas. Em resumo, *Retratistas do Morro* é um projeto tramado por muitas mãos, olhares e vozes que se uniram, Guilherme Cunha, Ana Martins de Oliveira, Afonso Pimenta, João Mendes, Misael Avelino (um dos fundadores da Rádio Favela), Ana Paula Orlandi (jornalista), entre outros colaboradores, incluindo os moradores da comunidade; é impossível citar a todos no espaço dessa tese.

Se, para os arquivos institucionais e midiáticos do mundo antinegro, histórias de vida de pessoas brancas empobrecidas pouco interessam, que dizer das histórias de pessoas negras e pobres? Ainda menos se forem histórias de dignidade, amor, comunidade, infundindo beleza apesar da pobreza. Em geral, quando existências negras entram para arquivos oficiais do mundo antinegro é na condição de corpo negro dissimulado em narrativas e/ou cenas de violência e sofrimento, representando conceitos abstratos de relacionalidade negativa (estigmas): selvagem, violento, feio, bruto, ameaçador, delinquente, suspeito, traficante, etc. Como atestam os livros contábeis do tráfico negreiro, os textos científicos da incipiente

Antropologia, inúmeras obras artísticas, sem deixar de mencionar as visualidades circuladas pela mídia de massa e os registros de arquivos policiais.

Traficante, por exemplo, é um estigma que vem sendo muito usado na atualidade como justificativa para as invasões de domicílio sem mandado judicial o e os assassinatos de cometidos pela polícia militar e civil nas favelas brasileiras. Basta assistir aos noticiários televisivos para acompanhar a associação feita entre imagens de homens negros e pobres e a legenda *traficante*. A categoria genérica se sobrepõe àquelas pessoas num processo de iconização violenta que vem legitimando discursivamente assassinatos cometidos por funcionários do Estado. Para pessoas negras e pobres, a polícia não existe como proteção à vida, mas como ameaça de morte iminente.

Uma única imagem mental conceitual de *traficante* (associada sempre a figura de um corpo negro) não é suficiente para criar um imaginário que, ao "prefigurar o real" (Glissant, [1990] 2021, p. 222), serve de guia para nosso comportamento e ações. "Não há arquivo sem um lugar de consignação, sem uma técnica de repetição, sem uma exterioridade" (Derrida, [1995] 2001, p. 22). Foi preciso que arquivos midiáticos e institucionais, repetitivamente, consignassem existências negras em *corpus* de corpos negros dissimulados, de modo massivo e intergeracional – delinquente, vagabundo, traficante – para produzir o imaginário que guia não apenas as ações da polícia, os noticiários midiáticos, mas também a concordância das/os espectadoras/es.

Os arquivos oficiais do mundo antinegro são verdadeiras máquinas instauradoras e mantedoras de um imaginário de captura, que guia – mas não determina – nosso comportamento. A ética que possibilita o comportamento letal da polícia diante de pessoas negras e pobres é aprendida não apenas pelo comportamento reiterado de outros policiais, mas também pela repetição e difusão institucional e midiática dessa visualidade colonizadora: *traficante*. Como espectadoras/es, somos treinadas/os por essa pedagogia visual. Muitos concordam com ela, ratificando a violência antinegra. As/Os que não, estão em desobediência aos arquivos oficiais do mundo antinegro. Antecipo que *Retratistas do Morro* desobedece a estes arquivos ao não propagar seu imaginário letal para pessoas negras e pobres; ao contrário, o projeto contamina e deforma este. Continuo, então, a descrever meu encontro com o projeto para aprofundar o argumento.

> Seu conjunto de ações engloba: a preservação e conservação técnica dos negativos fílmicos, como diagnóstico de danos, limpeza físico-química, catalogação, acondicionamento, digitalização e restauração digital; a pesquisa de imagens, curadoria e historicidade, vivências comunitárias, resgate da memória oral e visual por meio de entrevistas com fotógrafos e fotografados na própria comunidade; e a

> inserção de todo esse conteúdo nos circuitos das artes, espaços culturais e ambientes digitais (Cunha *apud* Retratistas do Morro, 2023, p. 8).

É desse modo que o curador detalha a metodologia de *Retratistas do Morro* no catálogo da exposição homônima. Retomo a atitude anarquivista do colecionador/curador e sua equipe, não satisfeitos apenas com o visual das fotos e sua possível catalogação descritiva generalizante: aniversário, casamento, bailes de *black music*, retratos de família, retratos para documento, para cartão-postal, etc.:

> a verdadeira paixão do colecionador, com muita frequência mal compreendida, é sempre anarquista, destrutiva. Pois esta é sua dialética: vincular à fidelidade ao objeto, ao único, ao elemento oculto nele, o protesto subversivo e inflexível contra o típico, o classificável (Benjamin, 2009, p. 136-137).

Se a classificação generalizante dos arquivos moderno/coloniais está presente no projeto é como etapa, talvez diga respeito aos processos de iconização de primeiro e segundo graus que realizamos em nossas aproximações a fotografias. De todo modo, não é objetivo final expositivo do projeto. Como colecionadores, o curador e sua equipe ultrapassam as fronteiras do modelo arquivístico moderno/colonial e buscam nas fotografias de João Mendes e Afonso Pimenta o que de particular e inclassificável elas possuem, permanecendo opaco na transparência visual das fotos ou em suas legendas descritivas. Noutros termos, as histórias que aquelas imagens evocam.

Cada um dos retratados se deixou fotografar por inúmeros motivos. Dos retratos posados para documento às inúmeras fotos de família, cada fotografia é parte de um vivido que as excede, sendo ao mesmo tempo suplemento desse vivido, já que material de arquivo visual. Ao escutar os áudios vou notando como aquelas fotografias são condensadoras de tantas vidas vividas e sonhadas. O sentido da audição ampliava meu campo sensório – pelo ritmo da fala, do tom da voz, da melodia – fui notando detalhes visuais das fotografias que escutava, imergindo cada vez mais fundo naquelas imagens.

Leio algumas entrevistas no catálogo da exposição. “Olhar essa foto traz muita lembrança”, diz Charuto em depoimento sobre uma foto de 1988 e narra o que se lembra da feitura da foto, das pessoas presentes na imagem (*Figura. 24*), mas não só. Em sua fala conta que chegou à comunidade com 2 anos de idade, vindo de Rio Casca – MG, conta como ganhou o apelido de Charuto e fala de sua vida infantil, adulta e de sua paixão pelo futebol. Charuto jogou por muitos anos. Por sua vez, Iraci, que não está na foto (*Figura 24*), conta: “essa foto foi em 1988. Eu não estou nela, mas meu filho, Erick, está. [...] Quando tinha aniversário, batizado, a gente chamava o Afonso [fotógrafo Afonso Pimenta]”; e continua sua narrativa contando de sua vida junto com seu filho. As histórias se ampliam, se tramam,

formando um tecido comunitário de múltiplas e complexas experiências de vidas negras e também brancas no Aglomerado da Serra.

Figura 24 – Cida, Charuto (sentado), Sé Alberto, o menino Erick e os bebês Renato e Daniela, 1988. Foto Afonso Pimenta



Fonte: catálogo da exposição Retratistas do Morro (2023)

Segundo Tim Ingold (2015, p. 236), "contar uma história é relacionar, em uma narrativa, as ocorrências do passado, trazendo-as à vida no presente vívido dos ouvintes como se estivessem acontecendo aqui e agora". Contar histórias *implica* recordar lembranças boas e ruins e trabalhá-las na linguagem para enunciar aquilo que naquele agora se lembra e se quer contar para aqueles ouvintes.

> O processo narrativo implica quem conta e quem escuta, ele é sempre contextual e dialógico. Ao contar, a/o entrevistada/o revisita aquilo que viveu à luz do que vive hoje, reelabora o vivido e transmite sua experiência, que pode fazer ou não sentido para as/os ouvintes. Cada narrativa é única e singular, nunca igual a outra. A vivência é finita, mas sua reelaboração narrativa é infinita (Feldhues, 2023, p. 13).

Na exposição, escuto narrativas de um certo agora, preservado parcialmente num material de arquivo sonoro. Na condição ouvinte, me desloco do *meu mundo* para receber o *mundo dos outros*. Pôr-se a escutar é estar aberto ao sentirpensar daquele que fala: "é um caminho que nos metamorfosea e, muitas vezes, nos liberta das mentiras que foram colocadas em nossas mentes" (Lenkersdorf, 2008, p. 51). Penso nas dissimulações contatadas com base nas colonialidades ainda vigentes. Em um mundo em que o senso comum é um espaço em que muitos falam, mas poucos são verdadeiramente ouvidos, *Retratistas do Morro* faz da exposição um espaço para se trabalhar nossa capacidade de escutar ativamente o Outro.

À exceção dos retratos para documentos feitos por João Mendes, as demais fotografias da exposição são imagens completamente *hápticas* (Campt, 2012), são fotos que devem estar (ou poderiam estar) nos álbuns de família daquelas pessoas retratadas: um tipo de arquivo que afirma a sua existência e a das pessoas retratadas nas fotos que guarda em termos de pertencimento e/ou vínculo afetivo a um grupo familiar. Passeio pela exposição como se estivesse folheando o álbum comunitário de Aglomerado da Serra.

Como nos álbuns de família, o que se destaca na exposição são os laços afetivos entre os fotografados e, também, sua cumplicidade no momento de performar como gostariam de ser vistos para o fotógrafo. As fotos me transmitem confiança entre os envolvidos em sua feitura. Assim como as fotos de família, são imagens não apenas para serem vistas, mas também para serem contadas e escutadas. Não se vê um álbum de família apenas, senão se escutam as narrativas que surgem a partir de cada foto ou de cada conjunto de fotos. Normalmente, um membro da família responsável pelo álbum se encarrega de contar as histórias às/aos ouvintes do álbum.

Os álbuns de família são uma modalidade de arquivo que não se resume à classificação generalizante e hierárquica de fotos ou a sua mera fixação em legendas descritivas. A catalogação faz parte da produção dos álbuns. Em geral, separamos as fotografias por período de sua feitura e por temáticas. A catalogação das fotos pode (des)favorecer uma certa narrativa, o que é evidente – por exemplo – nos álbuns temáticos: aniversário, casamento, formatura, viagem, etc. Contudo, um aspecto fundamental dos álbuns de família é esse: mostrar as fotos é contar as lembranças evocadas.

Na exposição, as narrativas que escuto reavivam as imagens que vejo, as quais participam da (re)criação de um mundo em que aqueles momentos vividos nas fotos fazem sentido. Ao caminhar entre as imagens e suas histórias, vou me aproximando, cada vez mais, das vivências dos fotógrafos e fotografados e começo a imaginar as vidas vividas naquela

comunidade. Contudo, para além/aquém das gravações sonoras, quero retornar ao som que emana das fotos em si.

> [...] "ouvir imagens" é ao mesmo tempo uma descrição e um método. Designa um método de recalibração das fotografias vernáculas como práticas silenciosas e cotidianas que nos dão acesso aos registros afetivos por meio dos quais essas imagens enunciam relatos alternativos de seus sujeitos[322] (Campt, 2017, p. 5, tradução minha).

Tina Campt (2012, 2017) entende o som não apenas em termos audíveis, mas também em termos hápticos, relativos ao toque sensorial. Para ouvir as fotos é necessário não apenas ver ou olhar, é preciso ouvir o som inaudível[323] dessas imagens estáticas que é "registrado sonoramente, com um nível de intensidade que requer atenção concentrada"[324] (Campt, 2017, p. 6, tradução minha). Ouvir as fotos é observar o modo como determinadas imagens nos fazem vibrar em uma certa frequência.

> [...] meu convite não apenas para olhar, mas também para ouvir fotos silenciosas (*quiet photos*), exige que adotemos uma compreensão diferente de "som" – uma definição científica de som como "frequência". Para um físico, fonoaudiólogo ou musicólogo, o som consiste em mais do que aquilo que ouvimos. É constituído principalmente por vibração e contato e é definido como uma onda resultante da vibração de vaivém de partículas no meio através do qual ele viaja. As frequências mais baixas dessas imagens são registradas como o que descrevo como "som sentido" (*felt sound*) – som que, como um zumbido, ressoa como vibração. Os audiologistas referem-se a essas frequências como infrassom: frequências ultrabaixas emitidas ou audíveis apenas por certos animais, como elefantes, rinocerontes e baleias. Embora o ouvido seja o principal órgão para perceber o som, em frequências mais baixas, o infrassom muitas vezes só é sentido na forma de vibrações através do contato com partes do corpo. No entanto, todo som consiste em mais do que aquilo que ouvimos. É uma modalidade inerentemente incorporada, constituída por vibração e contato[325] (Campt, 2017, p. 7, tradução minha).

---

[322] No original: "[...] 'listening to images' is at once a description and a method. It designates a method of recalibrating vernacular photographs as quiet, quotidian practices that give us access to the affective registers through which these images enunciate alternate accounts of their subjects".

[323] Tina Campt (2017) usa o termo "*quiet*" para abordar o som suave, calado ou inaudível das imagens fotográficas em oposição a ao termo "*silent*' ou "silêncio" como ausência absoluta de som. Nesse sentido, para ouvir "*quiet photographies*" ou "fotografias inaudíveis" é preciso prestar atenção as intensidades sutis, baixas que tais imagens geram em nós, a despeito de serem consideradas mudas.

[324] No original: "Quiet registers sonically, as a level of intensity that requires focused attention".

[325] No original: "my invitation not just to look but to listen as well to quiet photos requires us to embrace a different understanding of "sound"—a scientific definition of sound as "frequency." To a physicist, audiologist, or musicologist, sound consists of more than what we hear. It is constituted primarily by vibration and contact and is defined as a wave resulting from the back-and-forth vibration of particles in the medium through which it travels. The lower frequencies of these images register as what I describe as "felt sound"—sound that, like a hum, resonates in and as vibration. Audiologists refer to such frequencies as infrasound: ultra-low frequencies emitted by or audible only to certain animals, such as elephants, rhinoceroses, and whales. While the ear is the primary organ for perceiving sound, at lower frequencies, infrasound is often only felt in the form of vibrations through contact with parts of the body. Yet all sound consists of more than what we hear. It is an inherently embodied modality constituted by vibration and contact".

O conjunto de fotos da exposição ressoa em volume alto, como fotos de família, fotos do cotidiano, eventos, celebrações; nada na visualidade dessas imagens me diz que são pessoas negras selvagens, delinquentes, perigosas, traficantes, etc. Cada uma das imagens recusa a regulação hegemônica verbo-visual dos arquivos oficiais do mundo antinegro, que geralmente só consideram essas existências na condição de corpos negros dissimulados.

> [a recusa]. É uma renúncia fundamental aos termos impostos aos sujeitos negros que reduzem a vida negra a ser sempre já suspeita, recusando aceitar ou negar esses termos como a sua verdade. É uma prática cotidiana de recusar os termos de impossibilidade que definem o sujeito negro na lógica da subordinação racial [...][326] (Campt, 2021, p. 173, tradução minha).

A recusa é menos um ato deliberado de resistência, de se posicionar contra; do que uma resposta implícita nas práticas fugitivas fundamentais à vida das pessoas negras, em seus movimentos de "deslocalização" (Díaz-Benítez, 2022, p. 65) das imposições do mundo antinegro. "[...] A recusa não é uma resposta a um estado de exceção ou a uma violência extrema. Em vez disso, teorizo-a como práticas aperfeiçoadas em resposta a encontros diários sustentados com exigências e coações que rompem uma trajetória de fuga previsível"[327] (Campt, 2017, p. 10, tradução minha).

O cotidiano é o primeiro e, provavelmente, o principal espaço de fuga, isto é, de criar possibilidades de viver diferentemente do determinado pelos/nos arquivos oficiais do mundo antinegro. Tina Campt (2017, p. 8, tradução minha) argumenta a necessidade de prestar atenção às práticas de fugitividade do cotidiano: "atender ao infra ordinário e ao cotidiano revela por que o trivial, o mundano, ou o banal são de fato essenciais à vida dos despossuídos e à possibilidade de um futuro negro"[328].

Na exposição, as fotografias, simultaneamente, recusam o ordenamento do mundo antinegro e reivindicam dignidade e legitimidade para a comunidade de pessoas negras e brancas pobres de Aglomerado da Serra. As pessoas negras que vejo nas imagens não estão figurando corpos negros dissimulados. Observo cenas de casamento, jogos de bilhar, fotos com os amigos, beijos entre casais, festas de aniversário, sorrisos de crianças, jovens e adultos. Homens e mulheres sensuais, exibindo a beleza de seus corpos para a câmera,

---

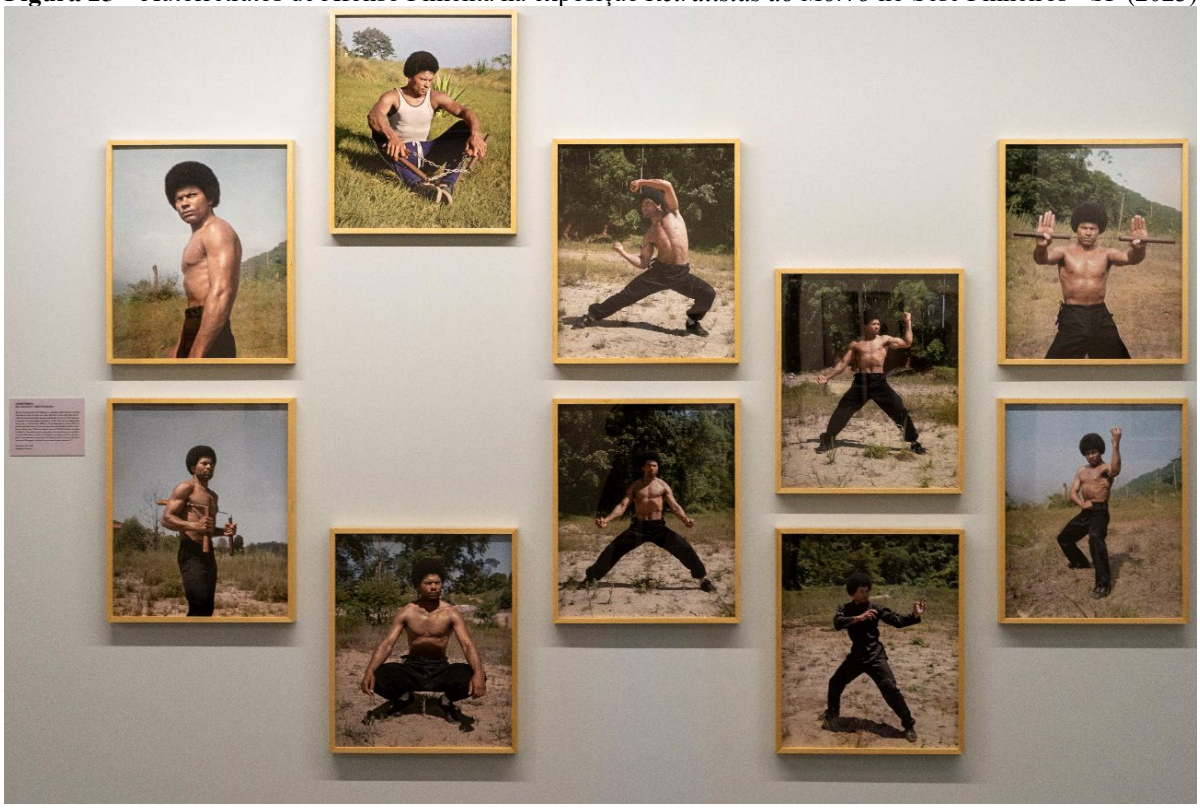
[326] No original: "It is a fundamental renunciation of the terms imposed upon black subjects that reduce black life to always already suspect by refusing to accept or deny these terms as their truth. It is a quotidian practice of refusing the terms of impossibility that define the black subject in the twenty-first-century logic of racial subordination".

[327] No original: "[…] refusal is not a response to a state of exception or extreme violence. I theorize it instead as practices honed in response to sustained, everyday encounters with exigency and duress that rupture a predictable trajectory of flight".

[328] No original: "Attending to the infra-ordinary and the quotidian reveals why the trivial, the mundane, or the banal are in fact essential to the lives of the dispossessed and the possibility of black futurity".

dançando no baile *Black Soul*, jogando capoeira. Penso no quanto esses eventos coletivos de dança, jogo e festas são importantes para criação e manutenção da sensação de pertencimento e também de memória comunitária. Vejo corpos negros em movimentos. Vejo um sósia de Michael Jackson e até o próprio fotógrafo, Afonso Pimenta, performando posições de kung-Fu (*Figura 25*) que conheço de filmes do ator Bruce Lee. São cenas do cotidiano que me mostram um emaranhamento de vida, no qual diversas gentes – com seus gostos, práticas e modos de ser particulares – se relacionam em conexão e proximidade umas com as outras. As narrativas orais só o confirmam.

Figura 25 – Autorretratos de Afonso Pimenta na exposição *Retratistas do Morro* no Sesc Pinheiros - SP (2023)

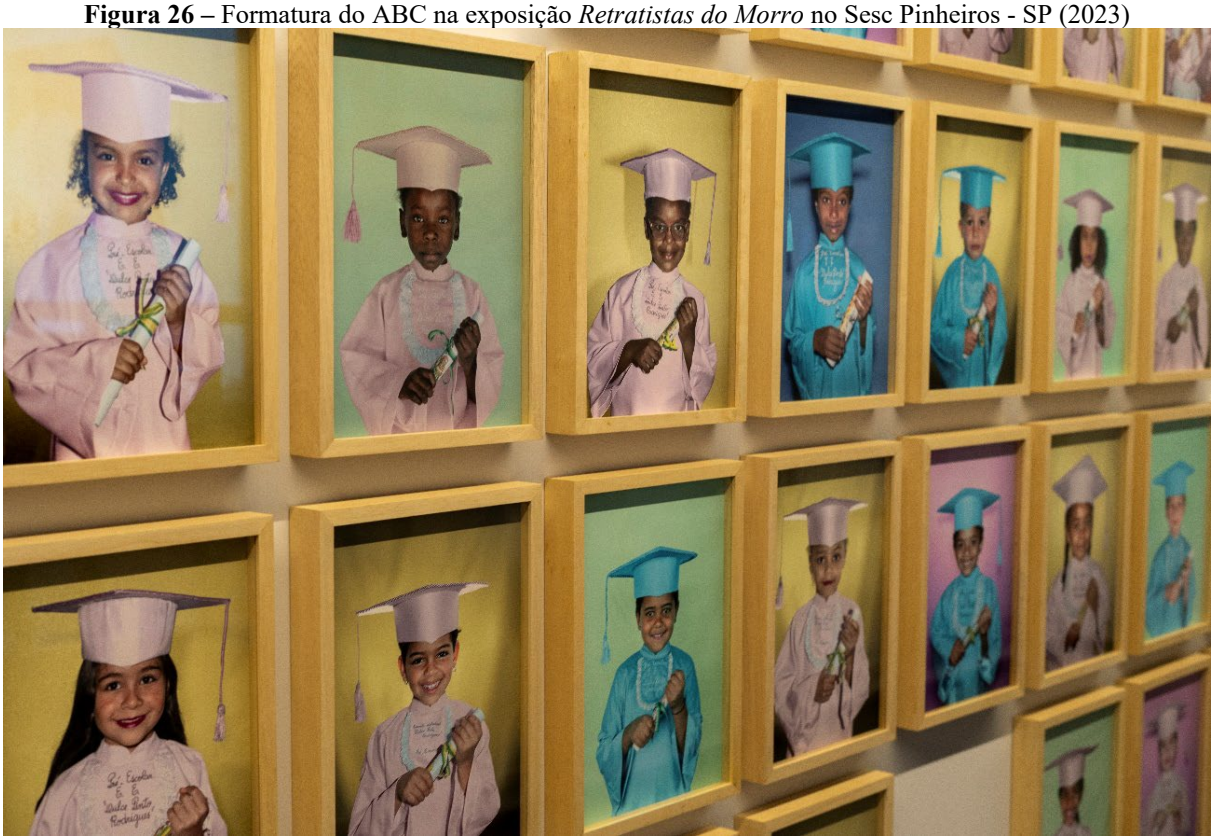


Fonte: Arquivo pessoal

Foi inevitável não ver as dezenas de fotos seriadas de formatura do ABC (*Figura 26*) e não me perguntar sobre o futuro de cada uma daquelas crianças retratadas – umas sérias, outras sorridentes, algumas com maquiagem (talvez a primeira vez que usaram o batom da mãe) –, todas me olhando olhá-las no agora do encontro: eu no futuro delas, elas no meu passado. Escuto o barulho do recreio, da correria, da algazarra típica infantil no jardim da infância. Pais e mães se esforçando para monitorar as crianças, uns chorando de emoção por ver a/o filha/o formada/o. Enquanto me recordo que já fui uma delas, especulo sobre suas condições materiais de vida naquele momento e em suas possibilidades de futuro, no meu ou nosso, presente em termos de: acesso à saúde e educação, condição alimentar, de moradia, de

bem-estar, etc. Crianças negras e pobres não herdam herança financeira, nem relacional, para se estabelecerem *por conta própria*, com dignidade material ao menos, no mundo em que vivemos.

Figura 26 – Formatura do ABC na exposição *Retratistas do Morro* no Sesc Pinheiros - SP (2023)



Fonte: Arquivo pessoal

No mundo antinegro, para pessoas negras, fugir é viver hoje o que no tempo linear desse mundo está sempre localizado como promessa de futuro: a exemplo do amor, da dignidade, do respeito, do bem-estar afetivo, material e espiritual. Afinal, "o amanhã é fugaz e muitas vezes arriscado demais para esperar ou imaginar"[329] (Campt, 2017, p. 43, tradução minha); por isso, é preciso recusar as impossibilidades de futuro negro. Fugir é uma prática criativa "cotidiana de se recusar a ficar parado ou permanecer em seu lugar designado, é uma recusa em aceitar a rejeição e limitações de futuridade negra"[330] (Campt, 2017, p 43, tradução minha). Em resumo, fugir é "habitar um futuro contra todas as probabilidades"[331] (Campt, 2017, p. 113, tradução minha).

[329] No original: "[…] tomorrow is fleeting and often too risky to wait for or imagine".
[330] No original: "[…] quotidian practice of refusing to stay put or to stay in their designated place, and a refusal to accept the rejection of and limitations on black futurity [...]".
[331] […] to inhabit a future against all odds.

Vejo a fuga nos rostos das crianças formadas, que parecem orgulhosas se de seu feito, gostando de serem fotografadas e felizes naquele agora de seu cotidiano. E também nos instantâneos dos dançarinos em movimento, na ginga do capoeirista, nos beijos afetuosos, na foto de família afetiva, no olhar sério e também no contente dos fotografados em estúdio[332] que me olham diretamente, no contato físico e na troca de carinho entre os retratados, na confiança que exalam ao posar para câmera como querem ser vistos.

> O direito a olhar de João, Afonso e seus retratados dá origem a uma contra-visualidade, a uma recusa a se verem como os poderosos os veem. É uma retomada de si e um rompimento com uma cultura visual pública racista e excludente, que tenta a todo custo impedir que os despossuídos se vejam e gostem do que veem [...] (Damasceno *apud* Retratistas do Morro, 2023, p. 24).

Contudo, porque "a materialidade da foto não assegura nem sua precisão indicial nem a sua transparência; em vez disso, leva-nos a questioná-la. Expõe nossos próprios investimentos no visual como evidência e indicação de tais atribuições"[333] (Campt, 2012, p. 127, tradução minha). Desse modo, quando afirmo que vejo vidas negras em fuga, estou afirmando também meu próprio desejo e/ou capacidade de ver. Como dito por Azoulay (2014), meu encontro com cada uma dessas imagens é um evento fotográfico, eu e as fotos somos protagonistas. O que enuncio que vejo é fruto desse encontro. Eu leio as fotografias como fugas, outra pessoa pode não ler. O noema da fotografia é relacional, sua ontologia é, portanto, ético-política. Noutros termos, toda leitura fotográfica é política e está implicada na trama ética do encontro.

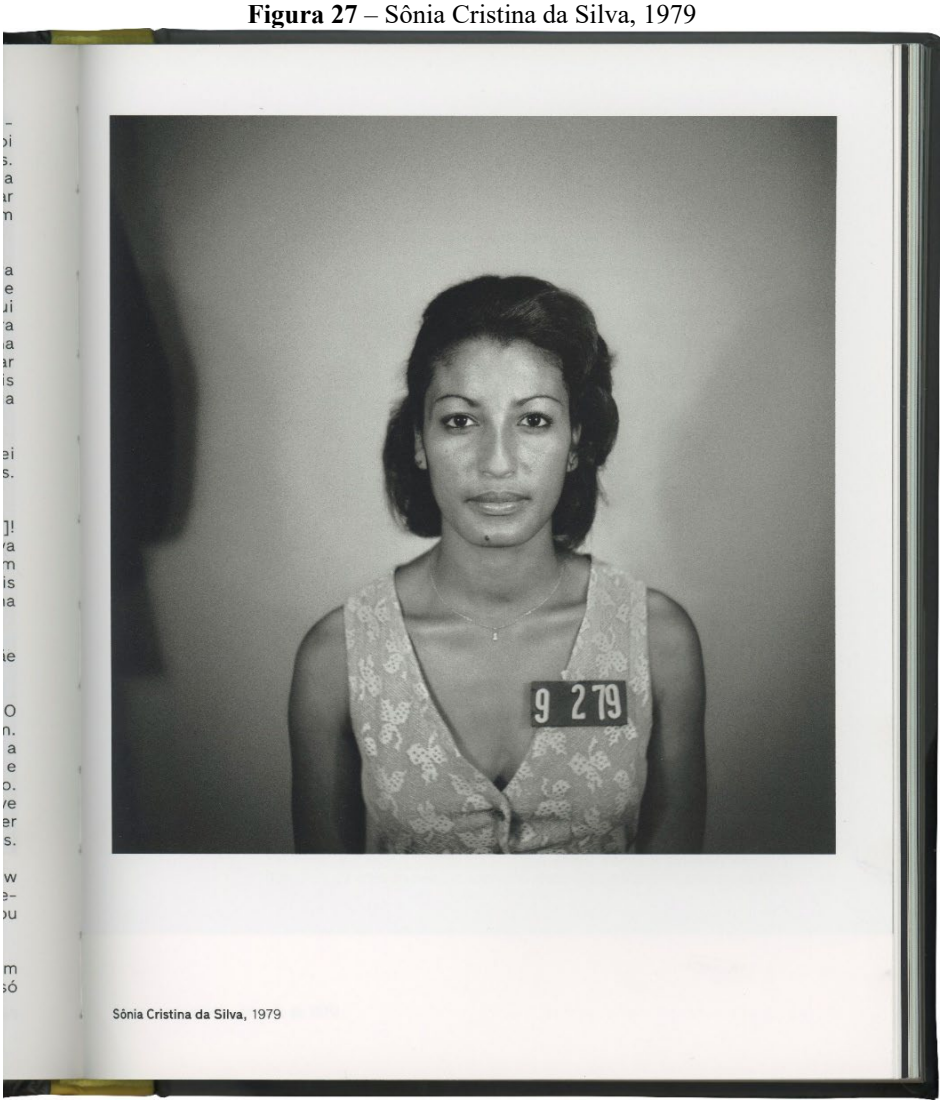
Feita essa ressalva que, evidentemente, deve ser considerada para todos os eventos fotográficos descritos nessa tese, retorno à fuga. Contra a captura, toda fuga é sempre contextual e contingente; o que serve para um dado momento e situação, pode não servir para outro/a. As fotografias de pessoas negras feitas por João Mendes e Afonso Pimenta são fugas visuais criativas às visualidades impostas pelos arquivos midiáticos e institucionais do mundo antinegro. Nenhuma foto obedece à estética criminal ou de estetização da pobreza, tampouco é vinculada a estigmas. São fotos para atender aos fotografados, para eles recordarem o vivido ou, no caso dos documentos, para atender suas demandas e mediar suas vidas junto às instituições reguladoras da sociedade.

---

[332] Boa parte desses retratos foram feitos por João Mendes.

[333] No original: "The materiality of the photo secures neither its indexical accuracy nor transparency; it leads us to question it instead. It exposes our own investments in the visual as evidence and indication of such attributions".

Figura 27 – Sônia Cristina da Silva, 1979



Fonte: Fotolivro *Retratistas do Morro* (2023a)

Retratos para documentos – como as fotos para Carteira de Identidade e Carteira de Trabalho expostas na exposição em grande formato – são "performances de comando"[334] (Campt, 2017, p. 27, tradução minha) ordenadas pelas instituições do Estado aos cidadãos (*Figura 27*). São fotos que atestam a existência do retratado para o Estado e para a sociedade. São fotos carregadas das aspirações, dos desejos e sonhos que necessitam da mediação do Estado para sua realização. A Carteira de Identidade, por exemplo é o documento que atesta cidadania as pessoas nascidas ou naturalizadas no país. Sem esse documento não se consegue trabalhar legalmente, frequentar escolas, participar de concursos, etc. Em termos estéticos, os retratos de documento, assim como os da formatura do ABC, se destacam no conjunto de fotos da exposição por sua serialidade.

[334] No original: "command performances"

> A serialidade dessas imagens é produto do seu gênero fotográfico: a fotografia de identificação. [...] a fotografia de identificação é definida por dois atributos principais: é necessária e é (re)produzida serial e sequencialmente. São fotografias criadas para validar e verificar a identidade como um conjunto uniforme de múltiplos destinados a produzir uma imagem agregada de um grupo de indivíduos[335] (Campt, 2017, p. 22, tradução minha).

Campt (2017), Poole ([1997] 2000) e Alexandre Araujo Bispo (2023) dedicaram parte de seus estudos à leitura de retratos para documentos. A questão da uniformidade estética, serial, é sempre invocada em suas análises. Bispo (2023), ao estudar o arquivo fotográfico (1950-1980) do Estúdio Limercy em Poços de Caldas – MG, chama atenção à ausência do nome dos retratados: "é da natureza da fotografia transformar as pessoas em coisas, fragmentando-as, diminuindo ou aumentando seu tamanho real, e a ausência do nome do fotografado intensifica essa sensação de que a imagem é uma coisa" (Bispo, 2023, p.155).

Em Retratistas do Morro, contudo, posso ler nas legendas o nome dos retratados. Suas imagens são acompanhadas de nome e sobrenome, tal como quando coladas aos documentos que mediadores das relações de gestão social. Menos coisas, os retratos parecem exacerbar a existência vital das pessoas fotografadas, pois fora desse contexto utilitário, as imagens são expandidas para visualização. Leio o grande formato dessas fotos de documentos e, também, das de álbuns de família como: (1) um atestado da exorbitância daquelas pessoas; (2) um modo material, estético, de simbolicamente lutar contra a hipervisibilidade midiática de vidas negras e pobres em cenas de violência e/ou sofrimento. Na exposição, o formato grande das impressões fotográficas dificulta ao espectador virar os olhos e fingir que não viu (recalque) ou que não existe (negacionismo) pessoas negras e pobres em cenas em cenas de alegria, felicidade, celebração, prazer, amor. O nome, sobrenome e os áudios não deixam dúvidas: estou diante de pessoas que viveram, e/ou ainda vivem, e que, como todas, possuem histórias para contar.

João Mendes e Afonso Pimenta foram fotógrafos da comunidade. Sua legitimação no circuito cultural hegemônico de visualidade pública brasileiro é tardia. Acontece agora, por meio desse projeto em conjunto com o curador Guilherme Cunha. O paradoxo é que, enquanto as fotografias, junto com as narrativas orais, fogem do imaginário de captura do

[335] No original: "The seriality of these images is the product of their photographic genre: identification photography. […] for identification photography is defined by two primary attributes: it is required and it is serially and sequentially (re)produced. They are photographs created to validate and verify identity as a uniform set of multiples intended to produce an aggregate image of a group of individuals.

mundo antinegro, a exposição, inserida no circuito cultural desse mundo não deixa de ser por ele capturada.

Por um lado, a exposição pode ser usada como exemplo para justificativas de que não há racismo/classismo no circuito cultural hegemônico de visualidade pública brasileiro, ou que isso é assunto superado, do passado (para usar a forma temporal que organiza o modo de pensar moderno/colonial). A justificativa discursiva atrelada ao exemplo material específico serve à manutenção do mundo como o conhecemos: aquele em que toda inclusão refaz a linha que separa o Sujeito de seus Outros. Em termos da representação generalista e hierárquica moderno/colonial, não são necessárias outras exposições como *Retratistas do Morro*, uma basta para dar conta de *representar* as demais produções fotográficas que devem existir, nas milhares de outras favelas brasileiras.

Por outro lado, *Retratistas do Morro* expõe o que está aquém/além do (ou é irrelevante para) imaginário do mundo antinegro, contribuindo para sua contaminação e deformação ao exibir um outro imaginário – pouco acessado, ou até mesmo desconhecido, pela branquitude brasileira – repleto de cenas de pessoas negras felizes, em comunidade, junto com outras pessoas negras e brancas, sentindo prazer, demostrando confiança, carinho e cuidado umas com as outras apesar da pobreza imposta. Ao fugir do imaginário de captura, o projeto retorna aos limiares anterior e ulterior do mundo como o conhecemos. Nesses limiares, é possível ver que a existência carnal negra é exorbitante a redução material-discursiva, ontoepistemológica, por meio da qual aparece nos dispositivos de racionalização e gestão social do mundo antinegro: um corpo negro dissimulado.

Ainda sobre a exposição, já abordei o contato visual e o estranhamento causado por ver imagens de álbum de família e de documentos em formatos tão grandes. O contato sonoro, por sua vez, se deu por meio das gravações, do som ambiente que repete a trilha sonora dos bailes de *Black Soul* fotografados por Afonso Pimenta e das frequências inaudíveis das próprias fotografias. O contato físico ficou restrito ao catálogo e ao livro, já que na exposição não foi permitido tocar as fotos. O contato psíquico diz respeito às sensações que vieram à tona com a partilha oferecida por *Retratistas do Morro*. Quanto a este último, eu saí da exposição mais leve do que entrei. É com essa sensação de bem-estar que fico.

O háptico (relativo ao toque) diz respeito a todas essas "formas de contato que experimentamos como seres sensíveis no mundo"[336] (Campt, 2021, p. 103, tradução minha). Nos capítulos 1 e 2 e na cena 3.1, destaquei a violência do contato colonial em diversos

[336] No original: "[...] forms of contact we experience as sensate beings in the world".

momentos do tempo linear. Nesta cena, discorro sobre meu contato com *Retratistas do Morro*. Contudo, quero destacar o toque também como uma forma de trabalho: “hapticidade é uma prática de esforço e uma forma ativa de luta. É a luta para permanecer em relação, contato ou conexão com o outro"[337] (Campt, 2021, p. 103, tradução minha).

> Deixe-me ser clara: a hapticidade não deve ser confundida com a empatia. Não é se colocar no lugar do outro, ou sentir que você entende ou compartilha as experiências e emoções de outra pessoa. Não se trata de compartilhar a dor ou o sofrimento de sujeitos racializados diferencialmente. É reconhecer a disparidade entre sua posição e a deles e trabalhar para resolvê-la. É o trabalho de sentir feito apesar e por causa dessas diferenças, e escolher sentir através dessa diferença, em vez de sentir com ou por alguém que vive em circunstâncias muito diferentes. Trata-se de reconhecer sua implicação nas circunstâncias dos outros e optar por não ser cúmplice. Longe da satisfação de sentir identificação com alguém menos afortunado, menos seguro ou totalmente precário, a hapticidade é um compromisso de sentir o desconforto e as disparidades de estar em melhor situação e fazer o trabalho de fazê-los gerar um resultado diferente[338] (Campt, 2021, p. 104, tradução minha).

Já abordei o posicionamento adjacente do curador e equipe para a realização desse projeto. Penso que, para pessoas brancas, especialmente as de classe média e alta, *hapticidade implica* reconhecer a posição herdada de agressor e de privilegiado em detrimento dos considerados Outros. Afinal, “a identificação subjetiva com uma posição estrutural herdada e, por isso, naturalizada nunca garantiu que nos ausentássemos do mundo tal como o herdamos, com o qual cabe lidar e negociar coletivamente” (Grunvald, 2024, p. 28). *Retratistas do Morro* é um exemplo desse *trabalho de contato*, de reconhecer as disparidades impostas e continuamente (re)produzidas no mundo antinegro e de escolher lutar contra elas.

De minha parte, como espectadora, em que pese reconhecer similaridades entre muitas daquelas imagens e as que possuo em meus álbuns, as fotos e narrativas orais da exposição não me representam; elas não substituem minhas imagens ou trajetória de vida. Nunca fui àquela comunidade, não conheço pessoalmente os fotografados. O que sei sobre suas vivências é o que escutei em seus áudios. Há uma zona de opacidade entre mim e eles. Essa opacidade é tudo o que eu não sei deles e eles tampouco sabem de mim. Na exposição, eles se apresentam em fotos e gravações sonoras. No meu álbum, eu me apresento. Somos diferentes.

---

[337] No original: “Hapticity is an effortful practice of exertion and an active form of struggle. It is the struggle to remain in relation to, contact or connection with another”.

[338] No original: “Let me be clear: hapticity should not be confused with empathy. It is not putting yourself in the place of another, or feeling you understand or share another person’s experiences and emotions. It’s not about sharing the pain or suffering of differently racialized subjects. It is recognizing the disparity between your position and theirs, and working to address it. It is the work of feeling done both in spite of and because of these differences, and choosing to feel across that difference, rather than feeling with or for someone living in very different circumstances. It’s about recognizing your implication in the circumstances of others and choosing not to be complicit. Far from the satisfaction of feeling identification with someone less fortunate, less secure, or utterly precarious, hapticity is a commitment to feeling the discomfort and the disparities of being better off and doing the work of making them generate a different outcome”.

> Não apenas consentir com o direito à diferença, mas antes, com o direito à opacidade, que não é o encerramento em uma autarquia impenetrável, e sim a subsistência em uma singularidade irredutível. Opacidades podem coexistir, confluir, tramando tecidos cuja verdadeira compreensão estaria na textura dessa trama, e não na natureza dos componentes. [...] Todo Outro é um cidadão, não mais um bárbaro. O que está aqui está em aberto, tanto quanto esse ali. Eu não saberia projetar de um para outro. O aqui-ali é a trama, e ela não trama fronteiras. O direito à opacidade não estabeleceria o autismo, mas fundaria realmente a Relação, em liberdades. (Glissant, [1990] 2021, p. 220)

Trabalhar para permanecer em relação não é encurtar essa zona de opacidade por meio da captura Do Outro para o meu modo de pensar, conhecer e existir: "eu admito sua existência, no meu sistema" (Glissant, [1990] 2021, p. 220). Não se trata de praticar as políticas assimiliacionaistas da representação identitária, generalista, do pensamento moderno/colonial. Isso, repito, é o que fazem os arquivos oficiais do mundo antinegro.

Trabalhar para permanecer em relação é respeitar as opacidades envolvidas nas tramas das relações. "É o trabalho do amor necessário para sentir a diferença, a precariedade, a implicação e o sofrimento"[339] (Campt, 2021, p. 104, tradução minha). É um trabalho de dar-se com os Outros, como outros, isto é, sem impor os meus termos ou subsumir aos termos alheios. O conhecimento que surge desse trabalho não é captura, senão abertura. É conhecimento (po)ético, aberto à multiplicidade, à contaminação, à vida.

Retratistas do Morro me convida a prestar atenção a esse entrelaçamento de vidas negras e brancas, compondo uma comunidade de diferenças irredutíveis à consignação dos arquivos oficiais do mundo antinegro. De acordo com Glissant ([1990] 2021), as identidades relacionais só existem em contínuo devir no contato entre os existentes. Os quais estão em contínua contaminação entre si, num movimento sem fim, sem forma, em formação. "E isso implica a reconversão do 'Ser' em sendo […]" (Rocha, 2002, p. 34). O que dessas relações pode resultar é imprevisível. A imprevisibilidade é a própria vida em criação: "a relação é totalidade aberta, em movimento sobre ela mesma" (Glissant, [1990] 2021, p. 222).

A relação é, portanto, uma força (po)ética que anima a vida como produção de diferença; sendo o imaginário a "grande força transformadora das mentalidades [...]. O imaginário não é coercitivo como a 'ideia' racional, pois prefigura o real, visionariamente, sem determiná-lo *a priori*" (Rocha, 2002, p. 35). O imaginário instaurado em/por *Retratistas do Morro* exorbita pode orientar nosso comportamento, nosso modo de relacionar, ou a regra de nossas ações.

---

[339] No original: "It is the labor of love required to feel across difference, precarity, implication, and suffering".

> A regra de toda ação (o que chamamos de ética, ou de ideal, ou simplesmente de relação lógica) ganharia – em evidência real – em não ser confundida na transparência pré-concebida de modelos universais. A regra de toda ação, individual ou comunitária, ganharia em se aperfeiçoar na vivência da Relação. É a trama que diz a ética. (Glissant, [1990] 2021, p. 223)

Retratistas do Morro é um projeto que retorna à carne negra e, ao fazê-lo, exorbita o imaginário do mundo antinegro. O projeto insere no circuito cultural hegemônico de visualidade pública brasileiro imagens e narrativas de pessoas negras e brancas pobres vivendo para aquém/além das performances que lhes são destinadas/exigidas no mundo antinegro – o que não significa o fim da captura. Prestar atenção à exposição é se inserir na trama relacional daquelas vidas vividas no Aglomerado da Serra. Ouvir suas histórias é aprender sobre os muitos modos de nos relacionarmos entre nós em comunidade e também com Estado. Este, junto com o capital, regula o funcionamento do mundo como o conhecemos. Em relação a esse mundo, considero que exposição *Retratistas do Morro* exibe fugas criadas no cotidiano. Que essas figuras em fuga contaminem o imaginário hegemônico do mundo que me captura, ajudando a transformar as mentalidades de outros capturados; que retroalimentem os imaginários de "vida-liberdade" (Evaristo, 2017, p. 25) é o que espero.

3.3 NA ENCRUZILHADA DE VÊNUS

> Aesthesis negra é aquilo que suporta uma materialidade exorbitante que o político, o estético, e sua artimanha contra distintiva não podem tolerar nem prescindir. A aesthesis negra não é um desafio político ao regime racial de representação, mas sim seu anterior dehiscente, sua condição de (im)possibilidade expropriativamente deslocada[340] (Bradley, 2023, p. 47, tradução minha)

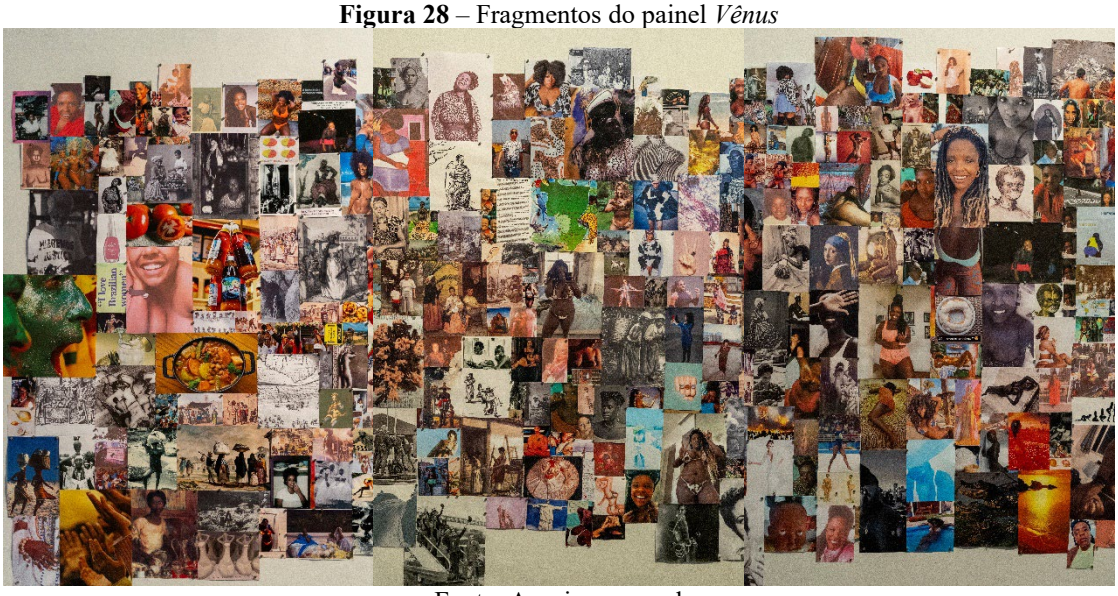
O painel *Vênus* (2022) de Val Souza é uma grande *encruzilhada* (Martins, 2002, 2023) de mais de mil fragmentos, reproduções visuais de imagens – e alguns textos – vindos de épocas e lugares distintos e de arquivos diversos (difusos nas redes de *internet*, institucionais e o pessoal da artista – autorretratos e fotos de família). As reproduções são justapostas e, algumas vezes, parcialmente sobrepostas, umas às outras, em escalas de tamanhos variados, numa fotomontagem analógica. A sincronicidade de imagens vindas de tempo e lugares distintos faz colidir e coexistir tempo, espaço e modos de existir na encruzilhada visual que é o painel.

[340] No original: "Black aesthesis is that which bears an exorbitant materiality that the political, the aesthetic, and their ruse of contradistinction can neither abide nor do without. Black aesthesis is not a political challenge to the racial regime of representation, but rather representation's dehiscent anterior—its expropriatively displaced condition of (im)possibility".

Vejo reproduções de pinturas, desenhos e fotos de mulheres negras e brancas, muitas em poses sensuais. Autorretratos da artista adulta e também criança, parentes e/ou amigas da artista: essas foram as fotos que mais chamaram minha atenção num primeiro momento. Vejo uma página do livro de Hans Staden [1525 – 1576] e fotos de comidas diversas. Leio escrito na blusa vestida por uma senhora negra: "queremos justiça". Vejo fotos de homens musculosos seminus carregando sacos; desenhos de caravelas portuguesas; uma reprodução de *A redenção de Cam* (1895).

Ao descrever o que vejo no painel, estejam cientes, estou fazendo minha própria montagem como espectadora, protagonista desse evento fotográfico. Silvia Riveira Cusicanqui (2012, p. 17, tradução minha) afirma que "a montagem e a encenação são recursos que podem ser utilizados não para hipnotizar o espectador, mas para abrir possibilidades reflexivas"[341]. Para Andreas Maxiliano Tello (2018) as montagens anarquivistas não seguem as ordens hierárquicas dos arquivos, tendem a um tipo de organização "de materialidades e intensidades, ou seja, tecnologias de registros, corpos e afetos que desencadeiam a invenção de novos espaços e relações de governo"[342] (Tello, 2018, p. 289, tradução minha). Val Souza realiza no painel uma montagem anarquivista de imagens e textos que possibilita não apenas, outras reflexões sobre Vênus, mas também outros afetos.

Figura 28 – Fragmentos do painel *Vênus*



Fonte: Arquivo pessoal

[341] No original: "[…] el montaje y la puesta en escena son recursos que pueden usarse no para hipnotizar al espectador, sino para abrirle posibilidades reflexivas".
[342] No original: "[...] de materialidades e intensidades, es decir, tecnologías de registros, cuerpos y afectos que gatillan la invención de nuevos espacios y relaciones de gobierno".

Continuo minha montagem, vejo fotos de mapas, vibradores, textos publicitários, bananas, uma receita de salada havaiana, bancas de feira, chocolate derretido, Carmen Miranda, frutas sendo descascadas e chupadas, o mar, montanhas curvilíneas, homens pilotando um trator. Vejo pessoas carregando um tronco de árvore no que parece um cortejo religioso; um desfile de carnaval no sambódromo; um homem musculoso seminu (personagem de algum filme que não lembro agora); jacarés, peixes, arara e tucano; o Cristo Redentor; a estátua de Borba Gato (mercenário responsável pelo assassinato de inúmeros indígenas na colonização do Brasil) (*Figura 33*) e algumas caravelas. A presença dessas imagens e textos de colonizadores não me deixam esquecer em que mundo vivemos.

Vejo um retrato *close-up* do sorriso da artista, no seu nariz um piercing, no pulso um relógio e uma pulseira com um búzio. Ao lado em menor tamanho leio o texto *I love brasilian women*[343]. Acima, um esmalte da marca *Colorama* de cor rosa, no rótulo escrito: *sorte nas mãos, faz milagre*. E abaixo uma mulher negra como destaque de carro alegórico (*Figura 29*). Impossível no espaço dessa tese mencionar todos os fragmentos presentes no painel e as infinitas composições verbo-visuais – em seus posicionamentos, tamanhos e sobreposições. De modo que, peço ao leitor, observar atentamente as figuras dessa cena, pois não continuarei com as descrições detalhadas das imagens.

Figura 29 – Detalhe do painel *Vênus*



Fonte: Arquivo pessoal

Como ler *Vênus*? A resposta única, monolítica, se perde na encruzilhada do painel em suas múltiplas direções. Se uma fotografia isolada pode ser lida como o lugar em que uma

[343] Tradução: “eu amo mulheres brasileiras”.

determinada imagem de Vênus se petrifica; essa imagem por si só já permite inúmeras leituras. A cada encontro fotográfico, uma leitura diferente pode surgir. O que dizer então quando Vênus é uma imagem composta por mais de mil imagens? A incomensurabilidade de Vênus é a única certeza que consigo afirmar. A Vênus de Val Souza é desmedida.

Começo então pela artista, mulher negra que, como colecionadora, arranca de seus contextos de origem diversos fragmentos visuais e textuais – além de produzir alguns fragmentos, como seus autorretratos e textos escritos – para remontá-los em sua obra. A produção desta implica uma certa prática de arquivo: colecionar, identificar, selecionar, reunir e classificar, etc. As imagens e textos são indexadas no painel pelo título da obra *Vênus*, mas nem sempre parecem obedecer a sua etiqueta. A tensão é constante. É que à revelia do ordenamento arquivístico, esse não é um *corpus* coeso, uno, estável. Desse modo, a obra põe em questão "o arquivo como princípio organizatório fixo e imutável" (Arantes, 2015, p. 155).

No mundo antinegro, Vênus é símbolo de um certo ideal greco-romano de beleza e amor feminino. Na condição de anarquivista, para desgosto do Sujeito do conhecimento da Estética, a artista assume o controle da categoria e nos exige conhecer e imaginar Vênus outramente. O painel pode ser lido como o "livramento" (Azevedo, 2021) de Vênus, pois, de atada a um modelo ideal, Vênus passa a se movimentar entre as imagens e textos, em direções heterogêneas, por vezes conflitantes. Ora flui, ora esbarra em obstáculos e retrocede, ora contorna. Caminha linearmente no tempo e dá saltos quânticos. Vênus é errante, "se renova, renasce, sob a batuta do colecionismo" (Seligmann-Silva, 2015, p. 205) e é aversa a sua redução a uma figura ideal, modelar.

> Diferentemente das tecnologias de classificação em arquivos oficiais e de sua preocupação com a coerência e a univocidade possibilitadas pela evidência, ao (con)fabularmos história a partir de fragmentos, ambiguidades, incertezas, rastros, anacronismos, idiossincrasias e zonas de silêncio e apagamento, esse arquivo impede o centramento em versões e figura(ção)s modelares (Grunvald, 2024, p. 27).

Ao descentralizar Vênus, ao multiplicar e complexificar suas imagens, Val Souza, como artista-anarquivista, deforma o poder arcôntico que exerce. Relembro que o princípio arcôntico é "paternal e patriarcal" (Derrida [1995] 2001, p. 123) e concentra as funções de identificar, unificar, classificar, isto é, consignar como um *corpus* único o que é selecionado para ser domiciliado no arquivo. Ou seja, os arcontes, além de serem responsáveis pela guarda, pela integridade dos documentos arquivados, exercem "uma autoridade hermenêutica sobre eles"[344] (Tello, 2018, p. 196, tradução minha). Mas Val Souza desobedece a essa função

[344] No original: "[...] uma autoridade hermenêutica sobre ellos".

de mando e "utiliza uma metodologia visual que organiza relações que se constituem a partir de heterogeneidades e descontinuidades, dando origem a uma visão fragmentada, policêntrica e não linear que revela a contínua mutabilidade dos conteúdos e relações das imagens"[345] (Guasch, 2011, p. 53, tradução minha).

Na encruzilhada do painel, o plurilinguismo de Vênus não é o caos absoluto, mas sim sua política mais radical. A disposição sincrônica das imagens no painel, permite que elas sejam lidas em diversas direções, de modo que a leitura que faço diz respeito ao caminho que fiz ao passear com olhos sobre o painel, encontrando as imagens, me aproximando mais de umas que de outras. *Vênus* é um arquivo errante[346]: "um esforço para manter a multiplicidade"[347] (Tello, 2018, p. 131, tradução minha). Segundo Glissant ([1990] 2021, p. 44), "o errante, que não mais é o viajante nem o descobridor, nem o conquistador, procura conhecer a totalidade do mundo e sabe de antemão que nunca o conseguirá – e que é aí que se encontra a beleza ameaçada do mundo". É na desmedida de Vênus que está sua beleza.

> Beleza não é luxo; ao contrário, é uma forma de criar possibilidade no espaço da clausura, uma arte radical da subsistência, o acolhimento do que é horrível em nós, uma transfiguração daquilo que é dado. É um desejo de adornar, uma tendência ao barroco e o amor pela abundância (Hartman, 2022, p. 53).

Como um arquivo errante, o potencial de *Vênus* está na sua capacidade de "invenção e redistribuição dos registros, dos corpos e dos afetos" (Tello, 2018, p. 133). Longe de ser uma obra contemplativa, *Vênus* nos confronta. Exige que eu escolha caminhos, mesmo sabendo que qualquer caminho é insuficiente pra alcançar o todo. Que Vênus eu vejo? Ou que Vênus eu sou capaz de ver? Se Vênus é símbolo da beleza, consigo enxergar beleza em imagens de mulheres negras produzidas e usadas para fins de dominação colonial/racial/patriarcal/capital?

Relembro que a encruzilhada é origem e também disseminação: é aqui que todas as composições visuais, textuais, espaço-temporais, são possíveis e cada uma abre vias para afetos e reflexões. Na encruzilhada, aquela Vênus única, greco-romana – de beleza e sensualidade ideal, sempre atrelada a um código moral disciplinador e hierarquizante de

---

[345] No original: "[...] se sirve de una metodología visual que organiza relaciones que se constituyen a partir de heterogeneidades y discontinuidades dando lugar a una visión fragmentada, policéntrica y no lineal que revela la continua mutabilidad del contenido y de las relaciones de las imágenes".

[346] Andrés Maximiliano Tello (2018) chama esses arquivos de máquinas nômades a partir da leitura que faz de Deleuze y Guattari em *Mil Platôs* (1980). Contudo, como ensina Edouard Glissant ([1990] 2021) há nomadismos que são invasores e destrutivos da vida, como o realizado pelos colonizadores, chamado pelo filósofo de *nomadismo em flecha*, um nomadismo movido pelo desejo de sedentarismo, de conquistar e tomar para si as terras ocupadas por outros habitantes. Desse modo, concordo com as análises feitas por Tello (2018), mas corrijo o termo usado no entendimento de que se trata de um nomadismo errante, neste caso, um arquivo errante.

[347] No original: "[...] invención y redistribución de los registros, cuerpos y los afectos".

gênero, raça e classe – do mundo antinegro é só um caminho entre outros. Ao habitar a encruzilhada, Vênus é desliza entre imagens que, inclusive, podem lhe contradizer.

Val Souza não contorna as imagens de controle e os estereótipos diversos de mulheres negras e brancas, não as utilizando no painel. Tampouco interfere diretamente nas imagens selecionadas. A artista simplesmente propõe que vejamos essas mesmas imagens outramente. Para isso, como espectadora, preciso me livrar das lentes dos colonizadores com as quais fui treinada a ver imagens de pessoas negras apenas como estereótipos negativos. A intervenção, ou a prática de livramento (Azevedo, 2021) da artista se dá pela recontextualização material-discursiva crítica das imagens na montagem do painel. O que vejo no painel é uma saturação da representação de Vênus até o ponto em que ela se torna múltipla. A saturação não se dá pela repetição incessante de um mesmo padrão estético figurativo, mas pela quantidade e variedade de imagens que utiliza. A saturação faz do modelo único de Vênus apenas mais um no infinito jogo da beleza.

Figura 30 – Detalhe do painel *Vênus* em que aparece o texto *Feitiço*.



Fonte: Arquivo pessoal

Para o curador Thiago Nogueira (2022, p. 28), a obra busca dar "contornos reais à beleza das mulheres negras. Em vez de deusa única, *Vênus* ressurge como uma força libertária, capaz de recusar rótulos e assumir o próprio prazer". Para mim, o painel *Vênus* me ensinou poeticamente sobre autoestima, autoaceitação, amor-próprio. Me ensinou sobre estar em comunhão comigo mesma e com outras mulheres negras e brancas. Foi a partir dessa obra que comecei a pesquisar sobre o belo/a beleza – não como categoria reflexiva do juízo de gosto do regime racial estético – mas como uma prática saudável e afirmativa para autoestima

de mulheres negras: “a beleza como uma força a ser produzida e imaginada” (hooks, 2019, p. 213), um feitiço.

> Feitiço
> Ação ou prática de bruxaria
> Acontecimento ou fenômeno que por parecer inexplicável se imputa as artes diabólicas
> Objeto ou conjunto de itens para o enfeitiçamento de alguém
> Atração irresistível, fascinação (Souza, 2022, texto extraído do painel *Vênus – Figura 30*)

Essa é uma cena sobre desejo, uma Vênus desejante que não se impõe como padrão, senão que atua como mediadora das muitas possibilidades de satisfação erótica insinuadas ou explícitas no painel, sendo o prazer “uma certa configuração do desejo” (Barreto, Díaz-Benítez, 2022, p. 7). Se, como afirmado por bell hooks (2020, 2024, 2024a) o amor é uma ação, então ele é político e “não há política que não leve em conta os investimentos de desejo” (Barreto, Díaz-Benítez, 2022, p. 7). No painel, vejo um desejo por beleza, por sentir-se bem consigo mesma, para mim, esse foi o feitiço de *Vênus*.

Figura 31 – Detalhe do painel *Vênus* em que aparece o desenho da *Vênus Hotentote*



Fonte: Arquivo pessoal

É pela irredutibilidade da beleza ao regime racial da Estética que recomeço a leitura de *Vênus*. A obra realiza uma crítica geral da forma Estética ao: (1) mostrar a anterioridade feminina negra como, simultaneamente, matéria constitutiva do regime racial da Estética e (2) exorbitante a ele. Noutros termos, *Vênus* deforma *o belo*, complexificando o imaginário da beleza numa encruzilhada visual feita com e contra os arquivos oficiais do mundo antinegro. Tal deformação só é possível porque (po)eticamente a artista retorna ao corte da carne

exorbitante: “essas experiências ante-estéticas não superam o mundo antinegro nem criam outro, mas sim se movem recursivamente de volta através do mundo antinegro para desconstruir o regime racial da estética pelo qual elas ainda estão circunscritas”[348] (Bradley, 2023, p. 24-25, tradução minha).

Situo *Vênus* nem dentro, nem fora do regime racial da Estética, mas no corte. Corte em que habita a existência negra como não-ser, corpo dissimulado e, simultaneamente, como existência encarnada, exorbitante às reduções materiais-discursivas do regime racial estético e de duas armas de captura. É por habitar o corte, que as imagens de controle presentes no painel podem, simultaneamente, ser lidas como representações de *Vênus*. Sem fazer esse movimento recursivo de retornar ao corte, à carne exorbitante, tal leitura seria pouco provável. É nessa encruzilhada de significações contraditórias, no momento do corte que a *Vênus* de Val Souza habita. Leio *Vênus*, portanto, como uma obra artística ante-Estética que “só pode existir como uma deiscência, uma deformação, uma irrupção que nunca pode reivindicar o status de evento”[349] (Bradley, 2023, p. 46, tradução minha).

> [...] a *aesthesis* negra constitui a condição anterior de (im)possibilidade para toda ordenação estética. Como anterior inassimilável do estético, a *aesthesis* negra é ao mesmo tempo condição de possibilidade e radicalmente incomensurável com a forma estética [...]. A corporeidade irreduzível da *aesthesis* negra é uma função dos deslocamentos do corpo moderno e nos obriga a descer assiduamente na distinção impossível, mas necessária entre dissimulação corporal e existência encarnada, levar a sério o que acontece na ausência de um corpo[350] (Bradley, 2023, p. 47, tradução minha).

Levo a sério a anterioridade da carne feminina negra, vestibular ao mundo antinegro. Na *Figura 31*, vejo o desenho de Saartjie Baartman feito por Georges Cuvier[351]. Em vídeo[352], Val Souza (2022) afirma que a decisão de trabalhar com essa imagem reconhecidamente violenta se deu em virtude de notar que a pose corporal de Baartman realçava sua

---

[348] No original: “[…] these anteaesthetic experiments do not supersede the antiblack world nor fashion another but rather move recursively back through the antiblack world in order to deconstruct the racial regime of aesthetics by which they are nevertheless still circumscribed”.
[349] No original: “[…] can exist only as a dehiscence, a deformation, an irruption that can never claim the status of the event”.
[350] No original: “[…] black aesthesis constitutes the anterior condition of (im)possibility for every aesthetic ordering. As the unassimilable anterior of the aesthetic, black aesthesis is at once the condition of possibility for and radically incommensurate with aesthetic form […]. The irreducible corporeality of black aesthesis is a function of the modern body’s displacements and compels us to assiduously descend into the impossible, yet necessary distinction between bodily dissimulation and enfleshed existence, to take seriously the question of what happens in the absence of a body”.
[351] Discutido na cena 2.2.
[352] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ccwg4a6kGkk.

carnosidade, o volume e as curvas de seu corpo, em especial, nádegas e seios. Segundo a artista, essa pose ajudou a criar uma gramática visual do desejo e da satisfação.

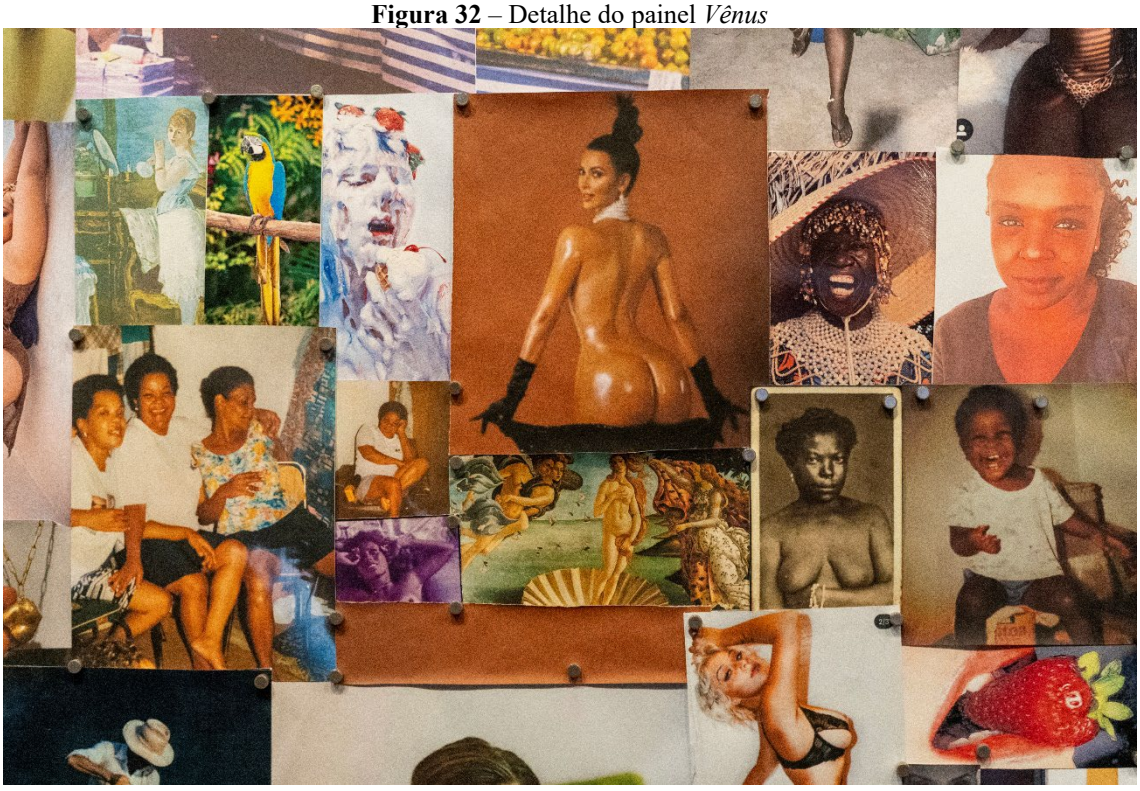
A artista lê a aparência física de Saartjie Baartman não como *anomalia* ou *evidência de delinquência*, ou como apenas *Vênus Hotentote*, como foi lida pelos europeus do século XIX. Tampouco lê a imagem como mera prova da violência colonial/racial/sexual/capital. Ao inserir a imagem no painel, Val Souza propõe o protagonismo de Saartjie Baartman noutra direção: é de sua carne que são produzidas as imagens fundantes de uma gramática visual erótica. Leio a aparição de Baartman como uma confirmação da vestibularidade da carne feminina negra ao regime racial estético:

> Essa carga carnal feminina negra envolve não apenas a reprodução da negritude como limiar constitutivo e delimitador do regime racial da estética, mas também a reprodução da negritude como uma deiscência com a qual esse regime deve constantemente trabalhar para suturar. [...] A arte negra obriga-nos a pensar através do corte irredutivelmente corpóreo e reprodutivo desta deiscência. Lidar com a anterioridade deiscente para a qual a arte negra nos leva torna possível abordar uma perspectiva radicalmente ulterior. Os experimentos ante-Estéticos [...] passam por uma série de desconstruções recursivas de gênero e raça. Estas práticas não moldam outro mundo nem substituem o mundo que recusariam; em vez disso, eles habitam o lado negativo do mundo[353]. (Bradley, 2023, p. 29, tradução minha).

O painel reafirma a gramática visual da *Vênus Hotentote* por meio de outras imagens – produzidas para fins eróticos ou pornográficos, em produções artísticas, científicas e comerciais, sito algumas: os autorretratos da artista, a foto publicitária da modelo Kim Kardashian (*Figura 32*), os retratos sensuais de algumas celebridades e modelos, bem como a foto da *mulata globeleza* (*Figura 33*). E por falar em *mulata*, "[...] os termos mulata e doméstica são atribuições de um mesmo sujeito. A nomeação vai depender da situação em que somos vistas" (Gonzáles, ([1984] 2020, p. 80). Lélia Gonzáles ([1984] 2020) ainda menciona que tanto a mulata quanto a doméstica derivam da *mucama*, abordada na cena 2.7. No carnaval, a mulher negra é vista pela branquitude como mulata: "[...] mulata é o correspondente mais próximo de *jezebel*, retratadas frequentemente pela mídia como máquinas sexuais incansáveis" (Procópio; Felix, 2022, p. 7). No dia-a-dia, como doméstica.

[353] No original: "This black feminine fleshly bearing, in turn, involves not only the reproduction of blackness as the constitutive and delimiting threshold of the racial regime of aesthetics but also the reproduction of blackness as a dehiscence that this regime must constantly work to suture. […] Black art compels us to think through the irreducibly corporeal, reproductive cut of this dehiscence. Grappling with the dehiscent anteriority to which black art turns us makes it possible to approach a radically ulterior vantage. The anteaesthetic experiments […] proceed through a series of racially gendered recursive deconstructions. These practices do not fashion another world nor supersede the world they would refuse; rather, they inhabit the world's negative underside".

Figura 32 – Detalhe do painel *Vênus*



Fonte: Arquivo pessoal

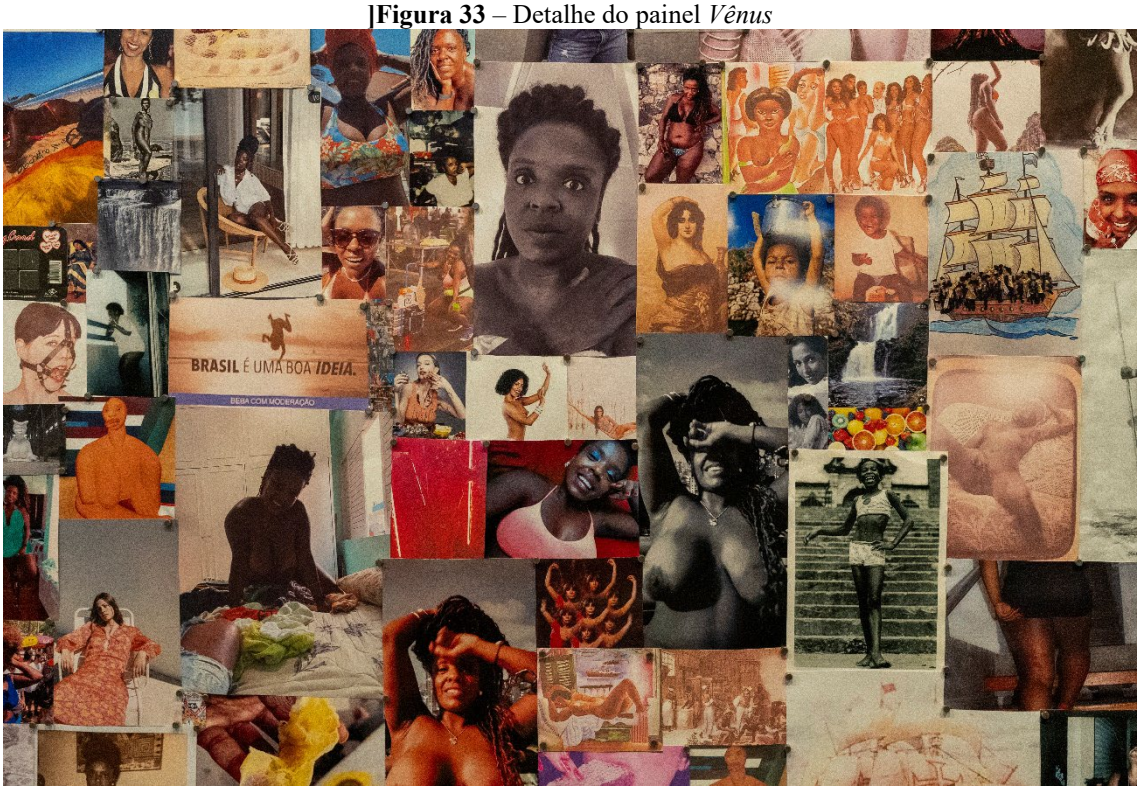
Reconheço no painel diversos outros estereótipos aplicados às mulheres negras no Brasil: a pintura *A Negra* (1923) de Tarsila do Amaral [1886 – 1973] (*Figura 33*); uma pintura de uma ama-de-leite com um bebê branco (imagem de controle da *mammy*); fotografias antropométricas de escravizadas nuas e seminuas performando *tipos raciais* (*Figura 32*); outros desenhos e pinturas feitos por pintores no século XIX e XX. Vejo a tenista Serena Williams com um sorriso no rosto e punhos erguidos de quem celebra uma vitória e me lembro de que até mesmo imagens assertivas de mulheres negras como bem sucedidas são capturadas como imagens de controle pelo/no mundo antinegro; no caso em questão, *damas negras*:

> Se refere à profissionais negras de classe média, que representam uma versão moderna e positiva, como profissionais negras e diligentes, que trabalha duas vezes mais que os outros. No entanto, como costumam competir com homens, tornam-se "assertivas demais", menos femininas, e assim, não conseguiriam a companhia de um homem para se casarem. (Procópio; Felix, 2022, p. 6).

Vejo muitas imagens de corpo inteiro de mulheres negras e algumas brancas, com ou sem roupas, em gestos e poses sensuais, gostando de se mostrar para a câmera. Vejo alguns retratos de plano detalhe e primeiro plano do rosto de mulheres negras, ora sérias, ora sorridentes. Vejo Valéria Valenssa, repórter e ex-modelo, sorrindo ao performar a *mulata*

globeleza (*Figura 33*). Entre os inúmeros retratos do painel, vejo corpos dissimulados e existências encarnadas, Vênus habita o interstício do corte.

]Figura 33 – Detalhe do painel *Vênus*



Fonte: Arquivo pessoal

De volta à Saartjie Baartman, Bradley (2023) enfatiza sua vestibularidade, ou – nos seus termos – anterioridade, seja na figuração de selvagem, primitiva – aquele limiar necessário à narrativa da formação do Sujeito estético; seja por fornecer a imagem central e deslocada ao desenvolvimento do nu feminino na pintura europeia do século XIX. Segundo Bradley (2023), a imagem da *Vênus Hotentote* – como corpo como anormal, deformado, monstruoso – foi amplamente difundida na Europa em sua época por meio da imprensa e incorporada na pintura clássica europeia, mas não de modo direto, como representação visual, e sim por meio da expropriação de sua deformidade. Ao observar uma das pinturas inaugurais do *romantismo*, *A Grande Odalisca* (1814) de Jean-Auguste Dominique Ingres [1780 – 1867], Bradley (2023) nota como o corpo nu branco feminino é representado de modo sensual, com partes desproporcionalmente volumosas, deformadas em relação ao neoclassicismo até então em voga.

> A medialidade da feminilidade negra (cuja reprodutibilidade já está sempre "à mão sem mediação") é, segundo meu argumento, constitutiva, e não auxiliar, dessas modulações históricas da divisão corpórea do mundo e do regime racial da estética. Mais especificamente, o que o exemplo de Baartman revela é a (im)mediação de gênero racial que subentende cada instância de criação de forma estética. Ao mesmo tempo, no entanto, essa medialidade negra não pode deixar de carregar uma materialidade deformante que é imanente a toda forma - um contágio que amplia de

> forma serial e difusa a ameaça de ruína metafísica.[354] (Bradley, 2023, p. 171-172, tradução minha).

Em *Vênus* (2022) a exorbitância da materialidade, da carne, deforma a Vênus ideal moderno/colonial, faz desta apenas mais uma na encruzilhada. O painel não deixa dúvidas quanto a medialidade, a centralidade e anterioridade das existentes encarnadas negras que por meio de gestos e poses, figurando desenhos, pinturas e fotografias científicas, criaram uma gramática visual sensual. Por um lado, essa gramática pode ser capturada pelo regime racial estético, como as imagens de controle e como os nus e seminus brancos dão a ver em sua semelhança formal. Aquelas por meio da imagem de mulheres negras atreladas a estigmas. Estes últimos, na expropriação que fazem da gramática a exemplo de *A Grande Odalisca* e das inúmeras repetições de poses feitas posteriormente por mulheres brancas nas imagens do painel. Por outro lado, alguma coisa dessas imagens negras de desejo, beleza, prazer é impossível de ser capturada, reduzida a um estereótipo ou expropriada.

Figura 34 – Detalhe do painel *Vênus*



Fonte: Arquivo pessoal

[354] No original: “the mediality of black femininity (the reproductivity of which is always already "at hand without mediation") is, I argue, constitutive of rather than ancillary to these historical modulations of the corporeal division of the world and the racial regime of aesthetics. More pointedly, what Baartman's example discloses is the racially gendered (im)mediation that subtends every instance of making of (aesthetic) form. At the same time, however, this black mediality cannot help but bear a deformative materiality which is immanent to every form - a contagion which serially and diffusively extends the threat of metaphysical ruination.”.

Monique Roelfs (2023) detalha as implicações entre padrões estéticos e a naturalização do mundo antinegro. A beleza, ou o belo, entrelaça valores estéticos, morais, econômicos e políticos que "informam nossos imaginários e desejos e constituem uma dimensão estrutural da existência social" (Roelfs, 2023, p. 146). A beleza participa ativamente na naturalização do regime racial estético. Mas isso não significa sua coerência, nem mesmo dentro desse regime, pois a beleza "exibe compromissos morais e políticos conflitantes em vastas áreas da teoria estética. Está ao lado do ético e do antiético, da justiça social e também da exploração" (Roelfs, 2023, p. 132). A autora ainda destaca como o julgamento do que é considerado *belo* aparece no texto de diversos filósofos europeus, em geral, qualificando ideias como *boa forma*, *riqueza*, *bondade*, *liberdade*, *verdade*, *civilização*, *ordem social e moral adequada*, etc. Enquanto o *feio*, por oposição ao *belo*, é lido como *deformidade*, *pobreza*, *aquilo que possui influencia barbarizante*, *maléfica*, *ameaçadora da ordem social e da verdade*. Desnecessário dizer onde situa-se o corpo feminino negro nessa dicotomia. No Brasil,

> é a autoridade estética branca que define o belo e sua contraparte, o feio, nesta sociedade classista, em que os lugares de poder e tomada de decisões são ocupados hegemonicamente por brancos. É ela que afirma: "o negro é o outro do belo". É essa mesma autoridade que conquista, de negros e brancos, o consenso legitimador dos padrões ideológicos que discriminam uns em detrimento de outros (Souza, 2021, p. 59).

Monique Roelfs (2023) exemplifica e aponta ao menos dois posicionamentos (centrais e deslocados) para o corpo feminino negro dissimulado na teoria estética a partir da leitura que faz de Edmund Burke [1729 – 1797]. (1) O feminino negro é horrível (estigma); por oposição, o belo é implicitamente branco. Mas ser horrível não faz do feminino negro sublime[355], pois (2) a feminilidade negra é uma ameaça, é esteticamente impossível, logo, situasse fora da dicotomia entre o belo e sublime. "O fato de ela contornar as regras estéticas que governam o afeto e a sensibilidade humanos a marca como um não-ser dentro do sistema de relacionalidade que o teórico promove" (Roelfs, 2023*,* p. 148). Na filosofia estética de Burke, a presença da mulher branca é sempre fantasmática, próxima à natureza – ainda que na zona-do-ser – seu papel é ser objeto estético: bela para o homem branco.

> A centralização da beleza em Burke em um quadro de relações heterossexuais de classe média/alta branca se manifesta na configuração estética de subjetividades, formas, sentimentos e corpos que escapam a esses laços e são expulsos da ordem social e natural que deve ser controlada através da oposição entre o belo e o sublime.

[355] Em Burke ([1756] 1990) o sublime é uma condição afetiva inspirada pelo horror.

> Regulados por uma fonte produtiva, branca, masculinizada e de classe média de diferenciação perceptiva e metafísica, o amor e a corporificação instituem um padrão desigual e excludente de relações estéticas (Roelfs, 2023, p. 149-150).

O regime racial da Estética recruta a beleza como ferramenta de dominação (de gênero, raça e classe) e hierarquização (distribuição do sensível), seja no âmbito público ou no privado. Vênus é sempre branca, pois nesse regime, "a brancura passa a ser parâmetro de pureza artística, nobreza estética, majestade moral, sabedoria científica, etc. Assim, o branco encarna todas as virtudes, a manifestação da razão, do espírito e das ideias" (Nogueira, 1998, p. 89).

Posicionada como não-ser, existentes negras são descartadas, pois não possuem valor social: não são objeto estético (belo ou sublime), tampouco são sujeitos estéticos ou servem para reproduzir sujeitos estéticos. Como mencionado, na economia do desejo destrutivo moderno/colonial, o corpo feminino negro dissimulado serve apenas para reproduzir o patrimônio do colonizador. Contudo, não é a desvalorização da mulher negra na economia libidinal do mundo antinegro que me interessa. Mas sim a sensação de ameaça que ela provoca, uma ameaça deformadora, impossível de ser capturada pelas categorias do juízo de gosto. Afinal, uma existência feminina negra encarnada que não pode ser contida pelo regime racial estético deseja o quê?

Figura 35 – Detalhe do painel *Vênus*



Fonte: Arquivo pessoal

Vejo *Vênus* e, entre os muitos caminhos para respostas, escolho responder sucintamente: amor. “O amor é uma combinação de cuidado, compromisso, conhecimento, responsabilidade, respeito e confiança” (hooks, 2024a, p. 123). Em concordância com bell hooks (2020, 2024, 2024a) onde há amor, não há dominação. Ou seja, não há amor nas lógicas relacionais coloniais e patriarcais, pois não existe amor sem justiça. O amor começa com o amor-próprio, com saber amar a si mesma, com estar em comunhão conosco. Comunhão diz respeito à necessidade de se reunir, criar comunidade e compartilhar nossos dons. Amor é, simultaneamente, ação material e “força transformadora, que exige de cada pessoa responsabilidade e comprometimento para nutrir o crescimento espiritual” (hooks, 2024a, p. 31).

Val Souza escolhe nos nutrir com uma imagem amorosa – composta numa encruzilhada, carregada de tensões –, que pode nos servir de guia para essa vida em fuga: *Vênus*. No painel vejo imagens que me orientam quanto aos primeiros passos na arte de saber amar a si mesma: *autoaceitação* (hooks, 2024a). O primeiro passo: aceitar o corpo (não aquele dissimulado, fruto do ódio), mas esse incomensurável – a carne. A *autoaceitação* que começa pela nossa carne, pele, cabelo, jeito, se expande para nossa trajetória de vida, quem fomos, quem somos e podemos vir-a-ser. Em *Vên*us vejo imagens de mulheres negras e algumas brancas em evidente aceitação de si.

> Aprender a nos amar inclui repensar atitudes negativas com relação ao corpo feminino. Com amor, somos capazes de celebrar corpos saudáveis, colocando a beleza e os adornos no seu devido lugar. Quando as mulheres direcionam a busca por amor ao próprio corpo, podem coletivamente criar uma revolução cultural na qual a conexão fundamental entre amar o seu corpo e ter amor-próprio será óbvia. (hooks, 2024a, p. 153).

Ao figurar o painel como uma Vênus, a artista não só se livra do interdito moderno/colonial de que a feminilidade negra não possui valor estético positivo (Bradley, 2023), quanto nos mostra por meio de suas poses, encenadas ou não, a autoaceitação de sua carne, corpo e imagem. Seus autorretratos exalam “um sentimento íntimo de satisfação” (Lorde, [1984] 2019, p. 68). O erótico diz respeito a sensação de completude e integridade que temos conosco nos nossos afazeres. É um sentimento íntimo de plenitude: “[...] falo dele como uma afirmação da força vital das mulheres; daquela energia criativa fortalecida, cujo conhecimento e cuja aplicação agora reivindicamos em nossa linguagem, nossa história, nossa dança, nossos amores, nosso trabalho, nossas vidas” (Lorde, [1984] 2019, p. 70).

Em concordância com Audre Lorde [1934-1992] ([1984] 2019), o erótico é um conhecimento que nos reconecta com dimensões da existência consideradas como separadas

pelo pensamento moderno/colonial, como a espiritualidade e a política, por exemplo. Com *Vênus*, reconheço que a dimensão erótica "age como uma força energética, intensificando e aprofundando os laços" (hooks, 2024a, p. 246). Sejam os laços que criamos conosco e com as/os demais com quem estamos em comunhão. Ou estes criados entre as imagens no painel e entre mim e elas, como espectadora.

A artista nota que a fotografia como material de arquivo visual, ainda que estática, é índice da energia que movimenta nossa existência para a vida. Como conhecimento, a recuperação do erótico no painel *Vênus* mostra que a carne feminina negra – ainda que figurada como corpo negro dissimulado para a produção do mundo antinegro – é portadora dessa força capaz de nos sustentar e conduzir à amorosidade: "à medida que as mulheres realmente amarem a si mesmas [...] veremos como é fácil nos salvar, escolher nossa própria salvação" (hooks, 2024a, p. 273).

O autorretrato é um gênero performático. Nele, projetamos como quereremos ser vistas/os. Como uma das muitas Vênus do painel, as fotoperformances da artista me transmitem um conhecimento erótico grafado nas poses estáticas de seus movimentos (poéticos, de seus gestos. O painel põe esse conhecimento em circulação. Como performer, consciente de ocupar a posição de sujeito desejante e objeto de desejo – nesse corte pouco discernível do prazer de ver e de ser vista – a artista reinstaura uma gramática visual de expressões sensuais de satisfação, de gozo, de prazer, de bem-estar e autoaceitação carnal com as fotos realizadas para esse trabalho, mas também aquelas de seu arquivo pessoal.

Na Figura 35, vejo à direita um autorretrato de Val Souza adulta, sorridente, posando de biquíni na frente do espelho, fora do quadro. Meus olhos varrem esse fragmento do painel. No centro, encontro a reprodução de *A redenção de Cam* (1895) – mãe, filha e neta/o – a mulher mais velha ergue as mãos aos céus, dessa vez, talvez em gratidão por participar da libertação erótica feminina negra exaltada em *Vênus*. À esquerda encontro o retrato de uma criança negra de mãos dadas com uma mulher negra adulta. Suponho ser a artista junto com sua mãe. Um retrato de família é sempre índice de uma performance social (Campt, 2012), mostra como os retratados projetam seus laços afetivos, familiares, na feitura da imagem. Mas não seria a performance do retrato de família, da artista criança, e a do autorretrato, da artista adulta, também índices de sua existência encarnada? Não seria o conhecimento erótico transmitido intergeracionalmente como conhecimento encarnado, manifesto em nossos gestos e ações do cotidiano? As fotoperformances da artista enfatizam esse conhecimento erótico mundano, guiando meu olhar pelo painel.

Como encruzilhada, Vênus é também possibilidades de compartilhamento visual do gozo "físico, emocional, psíquico ou intelectual" (Lorde, [1984] 2019, p. 71). Ao compartilhar o gozo, cria-se "uma ponte entre as pessoas que dele compartilham que pode ser a base para a compreensão de grande parte daquilo que elas não têm em comum, e ameniza a ameaça de suas diferenças" (*ibid*., p. 71). Nessa chave de leitura, noto uma conexão erótica, amorosa, impossível sob o regime racial estético, uma *comunhão* (hooks, 2024a) simbólica entre todas aquelas mulheres do painel, estejam figuradas em fotos, pinturas ou desenhos.

Com *Vênus*, aprendi que um dos alicerces do amor-próprio é o cultivo da autoestima: "a prática de viver conscientemente, a autoaceitação, a autorresponsabilidade, a autoafirmação, a vida como propósito e a integridade pessoal" (hooks, 2024a, p. 168). A artista propõe aos espectadores olhar para suas imagens pessoais e para as demais buscando enxergar a beleza carnal das retratadas, ao fazê-lo, recupera uma relação muito antiga entre o olhar, "o conhecimento e o desejo" (Borges, *apud* hooks, 2019a, p. 13) e faz da beleza uma prática, ou um método para (re)conhecer e cultivar a autoestima.

> Sabendo que todos os dias que eu saía de casa, muitas das pessoas que eu encontrava pela rua não me apreciavam e demonstravam isso, minha mãe me deu espaço para ser amada – para ser vulnerável, para ser querida. Foi com ela que aprendi e vi pela primeira vez que a beleza é uma prática, que a beleza é um método e que um receptáculo também é "uma pessoa em quem alguma qualidade (graça, por exemplo) é vertida". (Sharpe, 2023a, p. 31)

Apesar de algumas imagens de mulheres negras do painel serem notoriamente reconhecidas pela violência de sua representação, repito, Val Souza presta atenção (e nos convida a fazê-lo) ao que na imagem dessas mulheres emana para além de sua redução material-discursiva, simbólica, a corpo feminino negro dissimulado. Então, como espectadora, me abro para receber a partilha erótica e amorosa ofertada por *Vênus*. Me nutro de beleza, de prazer e não de dor. A autoaceitação carnal, a autoestima, o gozo, o sentir-se bem na própria pele que emanam da composição visual do painel são como o líquido a espera de um recipiente (Sharpe, 2023a).

De *Vênus* emana uma força vital, erótica, criativa, fugitiva, impossível de ter seus movimentos previstos e, assim, de ser capturada. Para abrir-se a ela é necessário realizar aquele trabalho háptico de pôr-se em contato, conexão, em relação (Campt, 2021). Um trabalho de prestar atenção às imagens, às relações entre as imagens, aos seus detalhes, a combinações de poses, gestos, caras e bocas que vindas de tempos e lugares distantes entram na sincronia daquele agora temporal, o painel. Sintonizada na *frequência* (Campt, 2021) do

painel, a energia que sinto, ressoa em minha carne, reafirmando minha existência como mulher negra encarnada.

Tina Campt (2021, p. 78) afirma que "a frequência não é o que vemos, mas como vemos. [...] a forma como vermos envolve registros sensoriais além da percepção visual"[356]. A frequência é, simultaneamente, temporal, sonora cinética, tátil e visual: "um espectro que vai do visível ao invisível que desencadeia respostas individuais"[357] (Campt, 2021, p. 79). Essa cena é a resposta que forneço. Em *Vênus*, "o belo nunca é desinteressado ou desnecessário, pois detém o valor de um benefício para toda a coletividade" (Martins, 2021, p. 213).

Na encruzilhada temporal de *Vênus*, como documentos visuais, fotografias, desenhos e pinturas mostram que *isso foi* (Barthes, 1984), está sendo e compete a nós realizarmos a promessa de sua continuação. *Começo, meio e começo* (Santos, 2015), nas *espirais do tempo* (Martins, [2003] 2023) não há fim. A teleologia desenvolvimentista da na narrativa do regime racial da Estética é apenas uma direção possível na encruzilhada dos tempos que a todo agora (re)instauramos. A escolha está sempre disponível. Vênus pode ser ferramenta de dominação simbólica, um padrão moderno/colonial que captura a beleza como norma, ou pode ser um modo (po)ético de partilhar amorosamente um conhecimento erótico e de infundir beleza, trazendo benefícios para a coletividade. As possibilidades podem estar contidas em uma mesma imagem – é o que me contam o desenho da *Vênus Hotentote* (*Figura 31*), a pintura *O Nascimento de Vênus* (1483) (*Figura 32*) em coro com as mais de mil imagens do painel.

A ante-Estética, habita o interstício do corte: "entre a dissimulação violenta do 'corpo negro' e uma encarnação negra que sempre foi mais e menos do que o corpo fenomenológico"[358] (Bradley, 2023, p. 92, tradução minha). O corte é, portanto, um espaço considerado como paradoxal para o mundo antinegro, um lugar impossível para suas ontoepistemologias: uma encruzilhada. A criação de um mundo é um trabalho ético-estético-político, essas três dimensões são inseparáveis porque implicadas. É na experiência vivida em nossa carne e em nossos corpos, dissimulados ou não, que o trabalho de criação se realiza; *Vênus* (2022) vem amorosamente nos mostrar.

---

[356] No original: "[…] frequency is not what we see but how we see. […] how we see involves sensory registers beyond visual perception".
[357] No original: "[…] a spectrum ranging from the visible to the invisible that triggers individual responses [...]".
[358] No original: "[…] between the violent dissimulation of the 'black body' and the black enfleshment that has always been both more and less than the phenomenological body".

3.4 COM NOSSAS ANCESTRAIS

Assisti à performance *Axexê da Negra ou o Descanso de todas as pretas que mereciam ser amadas*[359] realizada por Renata Felinto[360] em 11 de março de 2023 em São Paulo–SP. Na composição (po)ética, a artista lida com algumas fotografias de arquivo: uma reprodução em tecido da pintura *A Negra* (1923) de Tarsila do Amaral [1886-1973] e fotografias em que figuram mulheres negras, segurando em seu colo crianças brancas.

Renata Felinto entrou em cena descalça, com um vestido e turbante branco que me remeteram imediatamente a uma outra época. Só depois é que soube tratar-se de uma roupa de ração, vestimenta tradicional usada em terreiros de Candomblé. A artista colocou no chão um pequeno jarro de barro e uma manta colorida dobrada. Pegou uma pá e despejou parte do monte de terra escura, que se erguia de uma esteira de palha, no vaso de barro de cerca de um metro de altura localizado no centro do espaço semicircular[361]. *O que iria plantar?*

Figura 36 – Renata Felinto exibe fotografia na performance



Fonte: Arquivo pessoal

[359] https://centrocultural.sp.gov.br/axexe-da-negra-ou-o-descanso-de-todas-as-pretas-que-mereciam-ser-amadas/.
[360] No site da artista consta a informação de que a primeira encenação da performance foi em 2017.
[361] A performance da artista foi acompanhada de melodias instrumentais que criaram um clima de ambiente imersivo para nós espectadoras/es. Contudo, dedico minha leitura exclusivamente à dimensão visual e gestual da performance.

Felinto desdobrou a manta, retirou dela algumas fotografias impressas, caminhou em direção a uma outra mulher negra, sentada numa cadeira próxima à minha, nas bordas do semicírculo, e lhe mostrou uma das fotos que segurava: a imagem de uma mulher negra segurando em seus braços uma criança branca. Fez isso com as/os cerca de 30 espectadoras/es, eu incluída, as imagens eram diferentes, mas em todas havia uma mulher negra acompanhada de uma criança branca. Pelas vestimentas das retratadas, soube imediatamente: são imagens do século XIX, talvez início do século XX. Uma pergunta parecia emanar daquele gesto insistente de nos mostrar as fotos: *o que você vê?* (*Figura 36*).

A resposta rápida é que eu via fotos de mulheres negras exercendo a função social de amas-de-leite, amas-secas, mães-pretas ou babás. Eu via muitas imagens de controle da *mammy*. De fato, é sob a legenda de a*mas-de-leite* que muitas das fotografias mostradas por Felinto estão consignadas (reunidas como um *corpus* único) no *Google Images* (*Figura 37*). Este banco de imagens virtual que alimenta tantas narrativas, (re)produzindo e difundindo a lei do que pode ser dito, ou das histórias que podem ser contadas, sobre as mulheres negras que aparecem nas imagens. Assim, o registro arquivístico me oferecia uma resposta rápida e direta para o visto: *amas-de-leite*. O que o arquivo me fornece é o "corpo negro, prisioneiro de sua aparência/aparição" (Pinho *apud* Silva, Fonseca, Oliveira, 2023, p. 28) dissimulada. Nada mais a dizer.

Figura 37 – Resultado de busca no *Google Images* a partir do termo *ama-de-leite*, em 25 de julho de 2023



Fonte: *Google Images*

Mas o gesto repetitivo de Felinto mostrar fotografias de amas-de-leite, uma-por-uma, aproximando-se de nós, espectadoras/es, até uma distância em que dificultava desviarmos os olhos da imagem me pareceu um não contentamento da artista com essa resposta rápida. Por um lado, foi como se Felinto gritasse, em silêncio, com seus gestos: *essas mulheres existiram*

e existem, olhem para elas! Por outro, eu respondia internamente: *mas o que mais posso dizer dessas fotos?* Olhar uma fotografia é sempre adentrar uma trama relacional de produção do visível. Exige do espectador mais do que repetir a legenda que fixa essas imagens em determinados lugares nos arquivos ou que as acompanha em sua circulação *on-line*. *Axexê da Negra ou o Descanso de todas as pretas que mereciam ser amadas* exigiu mais e o que faço nessa cena é tentar responder ao engajamento *háptico* (Campt, 2012) demandado pela performance.

A fotografia mostrada por Felinto (*Figura 36*) me era conhecida, foi o mais próximo de uma representação fotográfica de maternagem que as mulheres negras chegaram àquela época, mas a criança não era sua/seu filha/o. Quando joguei no buscador de internet termos como *ama-de-leite* e *mãe-preta*, essa e outras imagens similares apareceram: resposta rápida (*Figura 37*). Para fugir desse circuito fechado enunciativo, fui em busca do contexto de produção dessas imagens naquele primeiro encontro fotográfico (Azoulay, 2010, 2014; Edwards, 2021), procurei as intencionalidades dos protagonistas das fotos e as escolhas que levaram a sua realização. Isto é, busquei complexificar os termos de sua catalogação a partir do que pode ser dito – não apenas porque o arquivo assim o determinava -, mas porque deixou rastros explícitos e implícitos. O resultado dessa investigação resultou na escrita da cena 2.7.

Acrescento apenas que, para além do aleitamento materno na função de *ama-de-leite*, quem de fato criava (cuidava, alimentava, limpava, ensinava, transmitia valores, linguagem) as crianças legítimas era a mulher negra escravizada, trabalhadora doméstica da casa-grande, que na função materna transferida era a *mãe-preta*. "A branca, a chamada legítima esposa, é justamente a outra, que, por impossível que pareça, só serve para parir os filhos do senhor. Não exerce função materna. Esta é efetuada pela negra. Por isso mãe preta é a mãe" (Gonzáles [1984] 2020, p. 81). A partir dessa afirmação, Lélia Gonzáles ([1984] 2020) discorre sobre como os descendentes legítimos dos colonizadores foram gradualmente sendo educados na cultura afrodiaspórica por essa mãe-preta, a ponto de que no Brasil não falamos o português do colonizador, mas o *pretuguês*, uma língua misturada.

Sandra Sofia Machado Koutsoukos (2010) exemplifica o argumento de Lélia Gonzáles [1984] 2020) ao mencionar textos do século XIX que reafirmam o papel educacional das mães-pretas nas casas das famílias brancas. Em suas memórias, por exemplo, "Francisco de Paulo Ferreira Rezende, nascido em 1832, descreveu a negra Margarida [...] 'que tanto o havia amado e ensinado', sempre que podia cantava e, se não podia, conversava ou contava histórias [...] e lhe explicara as diferenças de cor na espécie humana" (Koutsoukos, 2010, p. 189). Um outro exemplo, em 1838, Agostinho Joze Ferreira Bretas, criticou em sua tese de

doutorado em medicina o que considerava como uma influência malévola das mães-pretas sobre as crianças brancas:

> Com efeito, quem não sabe das ridículas histórias, que as escravas, apesar de toda a vigilância dos paes, costumão contar ás crianças, taes como de lubis-homens, bruxas, mulas sem cabeça, almas perdidas, etc., etc.; que reunidas em uma idade tenra tornão o menino para semppre inepto, e tímido? (Agostinho, 1838, *apud* Koutsoukos, 2010, p. 189).

Com isso, volto à imagem que mostrava Felinto (*Figura 36*), a criança mestiça ou negra estava ausente, seu lugar era ocupado pela criança legítima, a branca. Não tenho certeza quanto à época exata da feitura da imagem. Talvez a mulher negra da foto ainda estivesse escravizada, talvez não: a antiga mucama, ama-de-leite, mãe-preta tornou-se a babá; enquanto o senhor tornou-se o patrão na atualização dos roteiros coloniais (Taylor, 2013). Relembro ao leitor do sumiço dessas imagens (Segato, 2021; Deiab, 2005).

Quase nada eu podia dizer sobre as mulheres das fotografias que Felinto mostrava: seus nomes, histórias de vida, interesses, desejos, tudo me era desconhecido. Nada disso parece ter sido relevante para os arquivos domésticos, que inicialmente receberam essas fotos. Ou se foi relevante, deixou-o de ser em algum momento. Quais as intenções dessas mulheres ao posarem para a foto? Estavam apenas trabalhando ou aproveitaram a oportunidade para se verem em um registro fotográfico? Elas receberam uma cópia de suas imagens? Só sei que elas entraram para os arquivos visuais de álbuns de famílias brancas (algumas imagens posteriormente foram arquivadas em instituições) e hoje circulam nas redes de *internet*, etiquetadas a uma função social precarizada na sociedade brasileira: *amas-de-leite*, *amas-secas*, *mães-pretas*, *babás*. Na companhia das mulheres fotografadas, noto para além do estigma, enxergo suas existências no momento em que performam sua sobrevivência num mundo antinegro. Suas imagens – matéria visual indicial de suas carnes – excedem o domínio coercitivo do regime de significação da branquitude. Mas isso ainda não me parecia uma resposta suficiente.

Renata Felinto entregou a cada uma/um de nós, espectadora/es, uma das fotografias que carregava. Segurei em minhas mãos a fotografia de uma/um jovem negra/o segurando em seus braços uma criança, branca, ainda bebê (*Figura 38*). Ao tocar visualmente e fisicamente a imagem, lembrei de minha avó materna, mulher negra que, entre outras atividades do trabalho doméstico, também foi babá e, assim como a/o jovem da foto, adolescente já prestava esse serviço. Minha apreciação da performance de Felinto passou, então, a ser atravessada pelas histórias, contadas por minha avó, dos variados empregos domésticos que teve na cidade

de Recife em meados do século XX quando vinda *ainda moça*[362] do interior do estado em busca de melhores condições de vida. Entre comer as sobras dos patrões, cuidar de seus filhos, lavar, passar roupas e fome, a fala de minha avó me revelou como a elite branca recifense se comportava, acreditando estar *fazendo um favor*[363] para aquela jovem do interior. Favor que minha avó por muito tempo também acreditou. Foi então que me dei conta de que seria possível minha avó ter figurado em imagens daquele tipo que segurava em minhas mãos.

Ainda estava perdida entre lembranças, esquecimentos e imaginações desencadeadas no encontro com aquela *imagem háptica* (Campt, 2012), quando Felinto retirou da manta um tecido com uma reprodução fotográfica da pintura *A Negra* (1923): mais uma imagem dissimulada de mulheres negras oriunda do regime de representação da branquitude. Exibiu a reprodução da pintura, colocou-a no fundo do vaso e, com a pá, despejou nele mais um pouco de terra. Na sequência, a artista depositou no vaso algumas das fotografias que carregava, despejou um pouco mais de terra e nos convidou a fazer o mesmo com as fotografias que havíamos recebido.

Figura 38 – Fotografia que recebi da artista na performance



Fonte: Arquivo pessoal

[362] Termo usado por minha avó para se referir à idade com que chegou à capital de Pernambuco.

[363] O serviço doméstico por muito tempo foi considerado não como trabalho aos moldes dos contratos trabalhistas, mas como um tipo de relação social paternalista (derivada das relações escravistas coloniais) em que os patrões ofereciam sustento, comida, teto, remédio para doenças e algum tipo de *proteção* (o que não impedia castigos e estupros), em troca exigiam das empregadas domésticas obediência e dedicação (por vezes, total) a família, além de gratidão. Em muitas dessas relações, as crianças das empregadas domésticas podiam viver com suas mães na casa dos patrões (Koutsoukos, 2010).

Assim como eu recuperei lembranças de minha avó olhando aquela foto (*Figura 38*); me dei conta de que Felinto não estava recuperado apenas representações da *mãe-preta*, mas imagens de mulheres que se foram, cuja existência emanava das fotos. Como descendente dessas mulheres, a artista cuidava delas, e nos convidava a cuidar também: a lhes dar simbolicamente um plantio ou um enterro digno, um que não fosse sob o regime de significação dos colonizadores e seus descentes. Vinciane Despret (2023) afirma que homenagear os mortos amplifica a existência, faz eles viverem na vida dos vivos de uma outra forma.

> Ser múltiplo de efeitos múltiplos e, portanto, mais presente no seu novo modo de existência. As narrativas de homenagem intensificam a presença, são vetores de vitalidade. Essas cerimônias transformam uns e outros e criam novas relações – como novas maneiras de se relacionar com os outros. É um "devir com" no futuro presente: de agora em diante, ele terá sido. Portanto é um devir real para o futuro. O desaparecido é recomposto para que possamos, no futuro e por muito tempo, pelo menos é o que se espera, compor com ele. É uma maneira bem interessante de pensar o que significa, em um mesmo gesto, ao mesmo tempo, honrar e herdar, dar ao passado um lugar e efeitos no assim chamado futuro do presente: "sua presença neste mundo terá feito uma diferença" (Despret, 2023, p. 52-53).

Herdamos nossa carne, nossos modos de existência e língua, o *pretuguês*, e nos comprometemos em levar nossa herança adiante. Honramos aquelas mulheres simbolicamente enterrando/plantando suas imagens não apenas porque as consideramos como possíveis antepassadas; honramos por considerá-las nossas *ancestrais*. Segundo Leda Maria Martins (2021), *ancestralidade* é uma noção atrelada à ética do benefício coletivo – em harmonia com a vida de tudo o que existe, sem primazias entre os viventes – proporcionado por aquela/e que se foi. Isto é, o mérito da/o que pereceu é sua exemplaridade para a vida coletiva: a ancestralidade é sempre uma energia vital. "Da morte nascem os ancestres, cujos rituais de passagem asseguram sua transcendência e presença. O ancestral é acúmulo de conhecimento que abrange toda a existência em seu entorno, inclusive a natureza, da qual faz parte e na qual se nutre" (Martins, 2021, p. 205). O professor Eduardo Oliveira (2021), por sua vez, ressalta que a ancestralidade "educa o olhar e sensibiliza os seres para a promoção do bem-estar de todos e de cada um" (Oliveira, 2021, p. 262), ou seja, "é um modo de interpretar e produzir a realidade (Oliveira, 2021, p. 259).

> Ancestralidade é fonte de pertencimento que tece o chão/lugar, espaço-território regido pelo tempo da natureza, tempo do aprender, do experienciar, amadurecer, encantar-se. Implica no enraizamento que é coletivo, comunitário, fruto de uma cultura, de um chão... Nesse sentido, ancestralidade é regra desregrada, pois que é fruto dos movimentos, dos acontecimentos, pois que só há vida em movimento, assim, essas águas que permitem nossa existência tem como efeito o encantamento. Assim, a filosofia da ancestralidade encanta, possibilitando a criação de mundos

> encantados... recriação para potencializar a existência no mundo (Machado; Oliveira, 2022, p. 9-10).

Ainda sobre ancestralidade, não há uma separação entre o ancestre e aqueles que ainda vão nascer. Pois tudo é pensado em termos de movimento e ligação, isto é, de relações vitais ininterruptas. No tempo espiralar, o ancestre está conosco, assim como estamos com ele. Em cada agora o que temos é um acúmulo de temporalidades. Explico, as mulheres dessas fotos fizeram parte de minha composição como pessoa, por muito tempo, apenas como *mães-pretas*. Eu conhecia mais a legenda das fotos do que reconhecia aquelas mulheres como pessoas que existiram e que me tocam por meio de suas imagens. Esse e outros trabalhos artísticos me levaram a reconhecer suas vidas e a pesquisar o papel social que tiveram a sua época, relacionando, por exemplo, com a língua que falamos. Hoje, me recomponho com essas mulheres na condição de *ancestrais* e não apenas de *mães pretas*. Ao "re(a)presentar o passado" (Trouillot, 2016, p. 236), me (re)apresento, não sou mais a mesma pessoa, senão outra.

> Reconstruir o passado, ativamente, para abrir outros possíveis no futuro. Agir e transformar maneiras de ser, não retrospectivamente, mas retroativamente. Fabular ativamente para fazer passar e sentir possíveis passados despercebidos, ou que permanecem em surdina. É a arte das metamorfoses (Despret, 2023, p. 102)

Axexê da Negra ou o Descanso de todas as pretas que mereciam ser amadas é arte, pois, como um processo de metamorfose. A partir do agora efêmero da performance, aquelas mulheres passaram a existir no nosso presente e futuro não apenas como *mães-pretas*, mas também como nossas *ancestrais*. Instauramos entre nós e elas um outro modo de conhecer e de se relacionar. Nos demos uma outra existência. E com isso, amplificamos suas existências: "é uma maneira bem interessante de pensar o que significa, em um mesmo gesto, ao mesmo tempo, honrar e herdar, dar ao passado um lugar e efeitos no assim chamado futuro do presente: 'sua presença neste mundo terá feito uma diferença'" (Despret, 2023, p. 53). Nessa nova existência, me tornei narradora de uma performance: escrever sobre o vivido também é uma forma de fazer continuar aquelas existências do modo como passamos a conhecer e imaginar.

Para Glissant ([1990] 2021) as imagens que reiteradamente criamos e difundimos compõem nosso imaginário coletivo ou social. O imaginário, já mencionei, não determina, senão que prefigura o mundo que instauramos com nossos gestos e ações. Martins (2021), por sua vez, afirma que as imagens do passado, que (re)criamos a cada agora, podem legitimar ou não a organização social do presente e futuro. Junto Trouillot ([1995] 2016) a esses pensadores e leio na performance uma pergunta implícita: *que imagens estamos*

reiteradamente criando do passado? E como essas imagens estão sendo posicionadas no agora de nosso presente?

A imagem da *mãe-preta* ou *mammy* continua em operação, ainda que oculta dos álbuns de família ou redes sociais – como lembra Rita Segato (2021). O que a performance fez foi fornecer uma outra imagem dessas mulheres *do passado*. Posicioná-las em nossa existência como *ancestrais* é uma escolha ético-política e epistemológica: estamos dispostas/os a realizar o *trabalho de contato* (Campt, 2012, 2017) para ver, sentir e pensar *outramente*? *Axexê da Negra ou o Descanso de todas as pretas que mereciam ser amadas* possibilitou que eu conhecesse imagens de *mães-pretas outramente*, isto é, a partir de um outro modo de sentirpensar, o qual que me fez reconhecer a centralidade do papel dessas mulheres na sociedade brasileira, em todos os seus momentos. Em concordância com Martins (2021), isso me parece um passo fundamental para destruir as lógicas coloniais que ainda organizam o presente, em busca de um modo de vida benéfico a toda a coletividade.

Figura 39 – Espectadoras depositam as fotografias recebidas no vaso, enquanto a artista coloca a terra



Fonte: Arquivo pessoal

Nós – espectadoras/es – junto com a artista inscrevemos poeticamente no espaço, com os gestos de nosso corpo (*Figura 39*), outros sentidos e afetos para aquelas fotografias. Por meio das fotos, nos conectamos com as retratadas, num toque indicial que deforma o tempo cronológico. Demos àquelas mulheres uma outra existência, passada, presente e futura, na

condição de nossas ancestrais. Desse modo, desaprendemos que aquelas fotos eram apenas imagens de *mães-pretas* e enterramos, simbolicamente, imagens de controle e plantamos nossas ancestrais. *Axexê*, de fato, é o nome de um ritual fúnebre do Candomblé, nas palavras da artista:

> Com o devido respeito ao Candomblé e seus/suas adeptos/as, nos apropriamos da palavra e de sua conceituação de forma artística a fim de homenagear e realizar o desligamento espiritual de todas as negras que durante os períodos Colônia e Império da História do Brasil foram amas e mães pretas de brancos/as da elite escravocrata brasileira. (Felinto, 2023, n.p.)

Leda Maria Martins (2021) afirma que o ritual fúnebre é o momento em que aquela/e que faleceu é reconhecida/o como *ancestral*. Ou seja, a morte não se instala apenas como dor e perda, mas é transmutada em energia vital, de modo que não é o fim, mas um momento de mudança, de transformação, que compõe a existência como um processo ininterrupto de metamorfose. O luto, portanto, é vivido como um momento de transformação. "Nascimento, maturação e morte tornam-se, pois, contingencias naturais necessárias na dinâmica mutacional e regenerativa de todos os ciclos de vida e existências (Martins, 2021, p. 132). Ou seja, "existe vida após a morte, porque a morte é um acontecimento de transfiguração da matéria, e transmutação da memória. A morte corresponde à inevitabilidade do nosso encontro com a mudança, e não é escrava da maldição moderna do esquecimento" (Brasileiro, 2022, p. 51).

Nesse sentido, se eu notava a performance como um processo de metamorfose, acrescento que se trata de uma metamorfose de cura. *Axexê da Negra ou o Descanso de todas as pretas que mereciam ser amadas* é uma prática criativa, ético-política, simbólica, de um ritual fúnebre em que o luto é vivido como um processo metamórfico de cura, expresso na linguagem de nosso corpo, em nossos gestos de amor, cuidado e conhecimento. Portanto, não se trata da vivência moderno/colonial do luto:

> [...] a modernidade assassina com a promessa (e com o trabalho para) que aquela vida será esquecida, assim como seus feitos. Com isso, o luto torna-se um sofrimento que impede a percepção da presença das vidas que passaram pela morte, porque o luto torna-se um processo emocional amparado pelo pensamento temporal, aquele linear e fragmentado, ou seja, a vida que passou pela morte deixa de existir. [...] o binarismo antagônico que sustenta a colonialidade dificulta a elaboração de um luto que acolha a morte como momento de transmutação, pois quando assume a vida em disputa com a morte, assume-se também a impossibilidade da vida após a morte, pois formula-se a vida enquanto uma jornada em direção ao esquecimento, e a morte como esse momento de desgraça. No entanto, inevitável não é a desmemória, mas, sim, a modificação (Brasileiro, 2022, p. 52-53).

A citação é longa, mas a artista Castiel Vitorino Brasileiro (2022) resume bem como o luto é vivido a partir do pensamento moderno/colonial e como o vivenciamos como um rito de transformação na performance. Felinto e nós – espectadoras/es – simbolicamente, proporcionamos àquelas mulheres negras que tanto cuidaram dos outros, o cuidado que tanto mereciam ter recebido. Lhes demos um descanso merecido, um enterro/um plantio digno. Elas não são apenas representações visuais, ou objetos arquivo, da branquitude; nunca o foram, eu só *desconhecia* (Segato, 2021). Passamos a lembrar delas como nossas *ancestrais*. É nessa condição que elas passam a existir também. Segundo Leda Maria Martins (2021), quando aquela/e que faleceu não alcançou a dimensão de antepassado lembrado é necessário *remorrer*:

> No prefixo *re*, de remorrer, anelam-se o retornar, tornar-se e volver no passado, assim como o reatar, reinstaurar, reativar o porvir. Ser lembrado é participar, estar como presença presente nos interlúdios, transcursos e interlíneas da vida. É pousar nas espirais, como um *em ser* gravado e integrado no circuito dinâmico da memória e da cinese, como qualidade do movimento. É habitar temporalidades múltiplas como ser flutuante em superfícies de simultaneidades [...] (Martins, 2021, p. 205-206)

Nas espirais do tempo, aquelas mulheres estão conosco hoje, como *ancestres*. Nós estamos com elas ontem, no seu presente, como sonhos e desejos de futuro. Esperamos, então, ser por elas lembradas/os como memórias do futuro. E isso não quer dizer que eu não reconheça mais aquelas fotos como representações da *mammy*. Não se trata de negar a experiência coletiva traumática a que mulheres negras foram e são submetidas em um mundo organizado por colonialidades. O recalque ou supressão não são processos de cura, mas sim, sintomas do trauma.

Em consonância com Martins (2021), Saidiya Hartman (2002, p. 258) reitera que "o luto pode ser considerado uma prática de contra memória que trata daquilo que foi negado e reprimido". Pode ser um processo de cura para traumas coletivos. É nesse sentido que noto a recuperação das fotos de *mães-pretas* dos arquivos feita pela artista. Ao fazê-lo, Felinto nos mostrou que: (1) se tratavam de nossas *ancestrais*, (2) a imagem da *mãe preta* ainda organiza o nosso presente e (3) o trauma, não é apenas de ordem afetiva, mas também realidade material, vivenciada na precarização do trabalho doméstico no Brasil. Relembro que foram necessários 130 anos de luta de movimentos sociais diversos (da abolição em 1882 à Emenda Constitucional n.º 72 em 2012) para que fosse institucionalizado como lei direitos trabalhistas às empregadas domésticas.

De volta à performance, após cada uma/um de nós depositar a foto recebida no vaso, Felinto pegou as que ainda restavam em sua manta e, uma por uma, foi rasgando e nos

mostrando o resultado do seu gesto: de um lado, a mulher negra; do outro, a criança branca; entre elas, o corpo da artista no *agora* da performance. Ao rasgar as fotos, num só gesto, a artista: (1) recusou as imagens de subserviência em que mulheres negras tem sido hipervisibilizadas, mostrando o caráter artificial dessas imagens; (2) rejeitou as tentativas de ocultação da continuidade do trabalho precarizado da mãe preta (agora como babá); (3) rechaçou as narrativas ideológicas de *harmonização racial* e *suavização da escravidão*, as quais sempre romantizam as relações de afeto entre essas mulheres e as crianças sob seus cuidados. "Assim, não importa apenas desvelar os malefícios da imagem. É necessário desmontá-la, interromper seu fluxo, incidir sobre ela, propor outras possibilidades de sua produção e registro" (Martins, 2021, p. 164). Em suma, a artista (po)ética e simbolicamente retroagiu no tempo cronológico para romper fisicamente com as imagens de controle da *mammy* (*Figura 40*) e libertar as mulheres negras.

> O poder do nexo entre imagem e material fica mais claro na destruição do objeto material. Como argumentou Barthes, rejeitar uma fotografia e, portanto, o valor de memória que ela apresenta exige a sua remoção física: a destruição envolve a materialidade[364] (Edwards, 2009, p. 334, tradução minha).

Os gestos de cortar, rasgar, queimar fotografias impressas interrompem o fluxo de suas imagens. Na performance um dos espectadores queimou a foto que recebeu e apenas as cinzas foram depositadas no vaso. Ao interromper o fluxo das imagens de controle da *mammy*, separando física e simbolicamente as mulheres negras das crianças brancas, Felinto reinstaurou o próprio tempo: naquele *agora*, ao recriar o passado, prenunciou um outro futuro. Pelo breve instante em que durou, nossas ancestrais figuradas nas imagens estiveram livres da dominação colonial/racial/patriarcal/capital. Assim, o gesto de recusa foi o mesmo que deu a ver uma outra possibilidade de existência, isto é, criou uma *imagem resolutiva* para um modo de existência traumático.

Ao abordar a influência das imagens nas comunidades quilombolas, Nêgo Bispo (2018) afirma que "esse povo colonialista usa a imagem para negar, subjugar ou para punir. Nós, ao contrário, usamos as imagens ou para elevar, engrandecer, enaltecer ou, no mínimo, que também é o máximo, para resolver. Usamos as imagens de maneira resolutiva" (Santos, 2018, p. 113). Imagens resolutivas são remédios de cura, são escudos de defesa e proteção

[364] No original: "The power of the nexus of image and material is made clearest in the destruction of the material object. As Barthes argued, to reject a photograph and thus the memory-value it holds out demands its physical removal: destruction engages with materiality".

contra os violentos ataques do mundo antinegro. Elas funcionam repelindo e contornando esses ataques, sem repeti-los invertidamente.

> Esse foi o remédio que eu tomei, na forma poética e usando a imagem resolutiva. Eu não preciso dizer que o cabelo da branca é feio para dizer que o meu é bonito. Mas as brancas e os brancos que vejo tomando desse mesmo remédio pararam de dizer que meu cabelo é bosta de-rolinha. Assim vamos usando a imagem resolutiva e nossa vida vai andando (Santos, 2018, p. 114).

As imagens são instrumentos de poder, e as *resolutivas* são aquelas que exercem uma força em sentido contrário às imagens produzidas para fins de dominação colonial/racial/patriarcal/capital. Nêgo Bispo (2018) diz ainda que imagens resolutivas são frutos do pensamento circular, holístico, das comunidades quilombolas, em oposição ao pensamento vertical, hierarquizante, dos colonizadores: "a gente compreende a necessidade de existir das outras pessoas e dos outros viventes; percebemos a importância de cada um" (Santos, 2018, p. 114).

Figura 40 – Momento em que a artista rasga as fotos antes de depositá-las no vaso



Fonte: Arquivo pessoal

O gesto simbólico da artista de libertar as mulheres negras daquela existência para as crianças brancas, é amoroso (hooks, 2020, 2024a). Com ele, Felinto escreveu no espaço que sempre é tempo de cuidar das que ainda estão aqui (penso em minha avó), bem como das que já se foram, mas que continuam conosco enquanto delas lembrarmos: nossas ancestrais. Após

libertar todas as negras e colocá-las para descansar no vaso, sob uma nova escritura material-discursiva, a artista despejou mais um pouco do que restava da terra, tirou o vestido e lavou-se com a água que estava contida no jarro. Parte dá água Renata Felinto despejou no vaso, tal como fazemos quando plantamos sementes. Esse foi um momento (po)ético e simbólico de início de uma nova espiral do tempo: aquelas que se foram se transmutam como energia vital que impulsiona um novo começo da vida. "Ancestralidade é o princípio base e o fundamento maior que estrutura toda a circulação da energia vital" (Martins, 2021, p. 62).

> A ancestralidade é clivada por um tempo curvo, recorrente, anelado; um tempo espiralar, que retorna, restabelece e também transforma, e que em tudo incide. Um tempo ontologicamente experimentado como movimentos contíguos e simultâneos de retroação, prospecção e reversibilidade, dilatação, expansão e contenção, contração e descontração, sincronia de instâncias compostas de presente, passado e futuro. É através da ancestralidade que se alastra a força vital, dínamo do universo, uma de suas dádivas (Martins, 2021, p. 63)

É a composição da terra, com a água e o ar que possibilita as sementes germinarem em produção de uma outra manifestação de vida, que nunca repete a anterior, mas que nela se inspira. Felinto, então, fez da manta um vestido, nos entregou rosas-vermelhas e saiu em silêncio, como esteve durante toda a performance. Seriam as rosas o futuro das sementes? Desnecessário responder, nada mais precisava ser dito, pois tudo que deveria se tornar conhecido já tinha sido inscrito pelos gestos da artista e nossos, de espectadoras/es.

> Como já acentuei anteriormente, esse processo de intervenção no meio e essa potencialidade de reconfiguração formal e conceitual fazem dos rituais um modo eficaz de transmissão e reterritorialização de um complexa pletora de conhecimentos, entre eles uma instigante concepção de temporalidades, o tempo espiralar, vinculada à concepção estruturante de ancestralidade, uma concepção cósmica que inclui, no mesmo circuito fenomenológico, as divindades, a natureza cósmica, a fauna, a flora, os elementos físicos, os mortos, os vivos e os que ainda vão nascer, concebidos como anelos de uma complementaridade necessária, em contínuo processo de transformação e devir. (Martins, 2021, p. 131)

Em eco à Leda Maria Martins (2021), noto *Axexê da Negra ou o descanso de todas as pretas que mereciam ser amadas* como uma performance-ritual, a qual também desempenhou uma função pedagógica paradigmática e exemplar. Foi simultaneamente *modelo para* e *modelo de* mudança, ou fuga, ao produzir uma contra-memória à moderna/colonial, uma *memória justa* (Marchesi *apud* Vinyes, 2018), ao situar nosso presente em uma outra relação com o passado: ao buscar fazer justiça, ainda que simbolicamente, àquelas mulheres. Do início ao fim, aprendemos (po)eticamente a amar e honrar mães-pretas como nossas ancestrais: não seria isso também o alicerce do amor-próprio? Afinal, "o amor nos move para além das categorias, e aí reside o seu poder de libertação" (hooks, 2022, p. 302).

> No momento que escolhemos amar, começamos a agir contra a dominação, contra a opressão. No momento em que escolhemos amar, começamos a avançar em direção à liberdade, a agir de forma a libertar a nós mesmos e aos outros. Essa ação é o testemunho do amor como prática de liberdade (hooks, 2023, p. 414).

Durante o tempo que durou a performance, estivemos em fuga, a artista, nós – espectadoras/es –, as mulheres retratadas nas fotos e suas imagens. Uma fuga interpretativa, epistemológica e espiritual, rumo a nossa ancestralidade. Participar da performance foi entrar em sintonia com essa energia vital. Foi encontrar em nosso arquivo encarnado, a capacidade de conexão, que toda ação amorosa demanda, e que nos compõem como manifestações de vida. E foi agir amorosamente, guiadas/os pela (po)ética dos movimentos da artista. Um modo de ensino e aprendizado aberto, que se dá pelo exemplo, pelos gestos (Martin, 2021).

Em comparação aos arquivos, de onde essas imagens foram resgatadas, posso dizer que *Axexê da Negra ou o descanso de todas as pretas que mereciam ser amadas* criou (po)eticamente e simbolicamente uma outra cena de domiciliação. Não o enterro impróprio que receberam nas gavetas (túmulos) dos arquivos oficiais do mundo antinegro. Mas sim um enterro/plantio digno, aquelas imagens poderiam enfim descansar em paz, consignadas como *ancestrais* e domiciliadas na terra – sagrada para o Candomblé – de onde podem brotar em manifestações de vida. Nesse sentido, o que os gestos anarquivísticos da artista fizeram foi:

> Ressuscitar a vida das/os ancestrais, elevando a memória dolorosa da escravidão e contando-a corretamente. Esta é uma associação fascinante: nossa história nos assombra porque foi enterrada indevidamente. Escrever é, nesse sentido, uma maneira de ressuscitar uma experiência traumática e enterrá-la adequadamente (Kilomba, 2019, p. 223-224).

Amar mães-pretas, amar as pretas, é amar também a nós mesmas/os, descendentes diretas/os, ou de criação. Esse gesto de amor é necessário para nos curarmos de um mundo traumático, que continuamente vem sendo (re)instaurado pelos gestos de violência colonial/capital/racial/patriarcal. Foi assim que plantamos no vaso uma contra-memória, enunciada por nossos gestos, àquelas dos arquivos moderno/coloniais: enterramos nossas ancestrais. As pretas, tanto a da pintura, quanto as das fotografias, foram amadas.

> A memória não precisa ser uma reflexão passiva, um desejo nostálgico de que as coisas voltem a ser como eram; ela pode funcionar como modo de conhecer e aprender com o passado [...]. Ela pode servir de catalisador para a autorrecuperarão; estamos falando da autorrecuperarão negra coletiva (hooks, bell, 2019, p. 99)

A escrita dessa cena é um dos frutos das sementes plantadas em *Axexê da Negra ou o descanso de todas as pretas que mereciam ser amadas*. Uma performance que me implicou como espectadora, cujo fruto nasce implicado naquele evento. Escrever sobre, e fotografar, a performance, não deixam de ser também tentativas de reter e fazer perdurar no tempo

fragmentos daquele vivido. Nessa cena, portanto, deixo registrado que naquele agora as mulheres pretas foram, são e serão amadas nas espirais do tempo.

3.5 SOBRE PERTENCIMENTO

Nesta cena relato o encontro que tive com os vídeos *Pontes sobre Abismos* (2017) de Aline Motta e *Travessia* (2019) de Safira Moreira e com o livro de artista *Danço entre fluxos do tempo para encontrar teu vibrar* (2021) de Ana Lira, bem como conto um pouco do processo de criação do livro de artista *Minha Foto Preferida* (2022) de minha autoria. Considero essas obras como *escrevivências* (Evaristo, 2020) pautadas em experiências de vida de mulheres negras, isto é, que contam histórias que não interessam ao Sujeito da História, em que figuram contra-memórias às produzidas pelos arquivos oficiais do mundo antinegro.

> [escrevivência] surge da minha experiência pessoal. Surge na investigação do entorno, sem ter resposta alguma. Da investigação de vidas muito próximas à minha. Escrevivência nunca foi mera ação contemplativa, mas um profundo incômodo com o estado das coisas. É uma escrita que tem, sim, a observação e a absorção da vida, da existência. [...] O que escrever, como escrever, para que e para quem escrever? Escrevivência, antes de qualquer domínio, é interrogação. É uma busca por se inserir no mundo com as nossas histórias, com as nossas vidas, que o mundo desconsidera. Escrevivência não está para a abstração do mundo, e sim para a existência, para o mundo-vida. Um mundo que busco apreender, para que eu possa, nele, me autoinscrever, mas, com a justa compreensão de que a letra não é só minha. (Evaristo, 2020, p. 34-35)

Escrevivência não é o mesmo que autobiografia. O termo biografia e autobiografia servem para aquelas/es que se identificam formalmente como Sujeito, Humano e suas variações. O Outro, relembro, não é Sujeito, não representa o Humano em sua plenitude. Não cabe, pois, o pensamento moderno/colonial de que minha história de vida representa a de outras mulheres ou – porque não sou branca, lida como transparente – a de outras mulheres negras, formalmente idênticas a mim. Não se trata nem de identidade formal, nem de substituição. Tampouco é "uma escrita de si, uma pintura de si" (Evaristo, 2020, p. 35).

> A Escrevivência pode ser como se o sujeito da escrita estivesse escrevendo a si próprio, sendo ele a realidade ficcional, a própria inventiva de sua escrita, e muitas vezes o é. Mas, ao escrever a si próprio, seu gesto se amplia e, sem sair de si, colhe vidas, histórias do entorno. E por isso é uma escrita que não se esgota em si, mas, aprofunda, amplia, abarca a história de uma coletividade (Evaristo, 2020, p. 35).

Em confluência com a *escrevivência* de Conceição Evaristo (2020), Saidiya Hartman (2008) afirma, a partir da leitura de W.E.B. DuBois [1868-1963], que seu exemplo pessoal "não é uma história pessoal que se desdobra sobre si mesma; não se trata de olhar para o umbigo, trata-se realmente de tentar olhar para o processo histórico e social e para a própria

formação como uma janela para os processos sociais e históricos, como um exemplo deles"[365] (Hartman, 2008, p.5, tradução minha).

Em concordância com essas escritoras, os trabalhos artísticos apresentados nessa cena mostram vivências que são, simultaneamente, pessoais e coletivas. Contudo, isso não implica obliterar a singularidade das experiências de vida, diferentes e incompletas umas das outras, como tramas tecidas no próprio tecer, emaranhadas na tessitura daquelas/es que já se foram, das/os que estão vivas/os e das/os que ainda vão nascer (Ingold, 2022, 2015). Noutros termos, as obras mostram que a vivência pessoal é implicada na coletiva. A qual é a totalidade – a abundância – de todas as vivências particulares possíveis ou *todo-mundo* (Glissant, [1990] 2021).

> Todas as expressões das humanidades abrem-se para a complexidade flutuante do mundo. O pensamento poético preserva nela o particular, visto que é a totalidade dos particulares realmente seguros que garante, sozinha, a energia do Diverso. Mas trata-se de um particular que a cada vez se coloca em Relação de uma forma completamente intransitiva, ou seja, com a totalidade finalmente realizada dos particulares possíveis (Glissant, [1990] 2021, p. 57).

Esses trabalhos, portanto, não representam outras vivências, mas podem nelas reverberar, assim como ecoam uns nos outros. Existimos numa ambiência antinegra (Sharpe, 2023), mas fugimos sobre a terra diferentemente. Escrevivência, portanto, além de não ser *locus* de enunciação do Sujeito, dar a ver as experiências de vida daquelas/es que vivem no corte, entre a carne exorbitante e todas as suas corporificações (im)possíveis, e o corpo negro dissimulado, o centro deslocado do mundo antinegro.

> Ao trazer um questionamento à história oficial e constituir a memória e a criação poética como reescritas dessas histórias obliteradas, a noção de escrevivência age como instância ética, estética e poética, pois dá vazão à mudança de perspectiva por meio do processo criativo. O sujeito autoral [...] e as narrativas discordantes [...] amalgamam-se na constituição de universos de significados e sistemas simbólicas alternativos, possibilitando novos olhares para os acontecimentos ou, ainda, a própria criação, no sentido ético de novas maneiras de existir. (Barossi, 2017, p. 33-34)

Como escritura (po)ética, as escrevivências das obras desta cena fazem uso não só da escrita, mas da música, da oralidade, da gestualidade, da vestimenta, de textos em documentos diversos, de desenhos, grafismos, de objetos diversos, de imagens em movimento e de fotografias achadas ou provenientes de arquivos domésticos e públicos. São obras que me contam sobre pertencimento. Pertencer é ter um lugar de conforto para onde se pode voltar,

[365] No original: "[...] which is not a personal story that folds onto itself; it's not about navel gazing, it's really about trying to look at historical and social process and one's own formation as a window onto social and historical processes, as an example of them".

onde reequilibrar as forças, onde se nutrir da força vital necessária a continuidade das fugas. Segundo bell hooks (2022), pertencimento diz respeito a um desejo por conexão e a sensação de origem. Essas escrevivências me contam sobre modos distintos de se sentir pertencendo a uma família, a uma ancestralidade, a um lugar, a uma comunidade, a um chão.

Começo por *Pontes sobre o Abismo*[366] (2017). Esse é um dos trabalhos em que a artista Aline Motta investiga e nos conta memórias de sua família. Já vi essa obra como vídeo instalação, na internet e também como série fotográfica (de *frames* selecionados). Escrevo a respeito do vídeo, que tem 08min27s de duração. Como instalação, o vídeo foi apresentado em três telas, cada uma aparecendo uma sequência diferente de imagens. Na internet, a tela do vídeo aparece dividida em três, como um tríptico de imagens em movimento, em que aparecem reproduções de retratos e documentos plotadas em tecido, papéis e outros suportes (*Figura 41*). Os retratos são de familiares, suponho que em um dos retratos seja a própria artista criança. Todos me parecem fotografias tiradas para documentos. Entre estes, registros de nascimento e notas de jornais impressos se destacam.

A artista é a narradora do vídeo. Aline Motta conta que Doralice, sua avó, lhe contou um segredo: seu pai, o bisavô da artista, chamava-se Enzo, era filho do patrão na casa onde sua bisavó Mariana trabalhava. Enzo nunca assumiu Doralice como filha. A artista, em busca de vestígios de seus antepassados, viajou por diversos lugares, Rio de Janeiro, Minas Gerais, Serra Leoa e Portugal. O curta traz imagens de suas andanças. A artista também realizou buscas em arquivos públicos, tentando encontrar vestígios de seus antepassados e, em especial, desse bisavô desconhecido.

Figura 41 – *Frame* de *Pontes sobre o Abismo*



Fonte: Reprodução do vídeo no canal Vímeo de Aline Motta (2017)

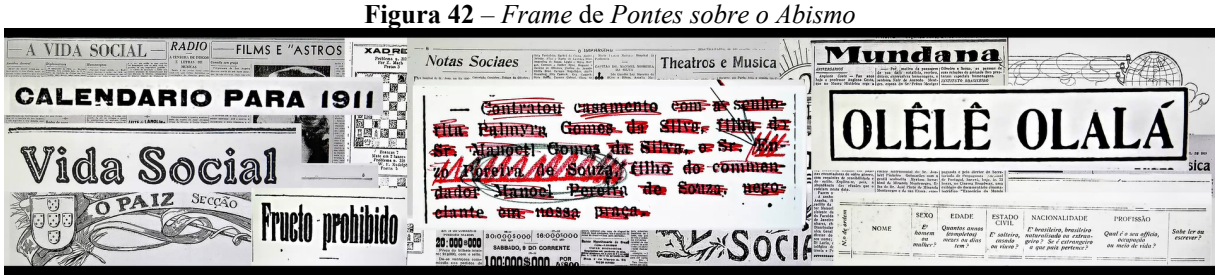
O filme inicia com as fotografias dos rostos da avó e da bisavó da artista, impressas em tecido balançando ao vento. Aline Motta narra que são mulheres negras de sua família e que descende delas, elas não estão mais vivas, mas que pode *evocar suas imagens, vento e bruma*. Os tecidos fotográficos também trazem imagens de outros familiares, inclusive uma

[366] Disponível em: https://vimeo.com/284789268.

imagem do bisavô, Enzo, e documentos, como o registro de nascimento (*Figura 41*). Como personagens, os tecidos se relacionam com os ambientes pelos quais a artista passou em suas viagens de pesquisa. Ora eles aparecem expostos ao vento, ora flutuando nas águas, ora pendurados dentro de casas abandonadas e outras ruínas. As fotografias em papel também aparecem em cercas de arame, em árvores ou no solo.

Num dado momento, enquanto a artista ler o registro do nascimento de sua avó, vemos fotografias de detalhes textuais de jornais e documentos relacionados ao seu bisavô. Ao mesmo tempo em que aparecem os textos, a artista os risca, apagando muitas vezes o nome do bisavô Enzo (*Figura 42*). Pelo áudio ficamos sabendo que foi o tio quem foi ao cartório registrar Doralice, *filha natural de Mariana…* Escutamos ainda os nomes e sobrenomes de Mariana e de seus pais. Em nenhum momento o nome do pai de Doralice é mencionado.

Figura 42 – *Frame* de *Pontes sobre o Abismo*



Fonte: Reprodução do vídeo no canal *Vímeo* de Aline Motta (2017)

O vídeo termina com um filme de animação. A artista narra um micro conto africano que "localiza a origem de uma característica marcante do leopardo (as manchas) em uma experiência afetiva traumática fundante" (Freitas, 2020, p. 223). O conto africano contradiz a concepção de que "a escrita corporal do trauma [...] destrói a possibilidade de uma formação de identidade" (Assman, 2011, p. 267). Pois propõe que *apesar do trauma*, ou mesmo *com o trauma*, se recompõem o leopardo, agora com pintas. Questão também tratada por Fanon ao abordar sua experiência pessoal traumática numa cena de *racismo cotidiano* (Kilomba, 2019):

> "Preto sujo!" Ou simplesmente: "Olhe, um preto!"
> Cheguei ao mundo pretendendo descobrir um sentido nas coisas, minha alma cheia do desejo de estar na origem do mundo, e eis que me descubro objeto em meio a outros objetos. Enclausurado nesta objetividade esmagadora, implorei ao outro. Seu olhar libertador, percorrendo meu corpo subitamente livre das asperezas, me devolveu uma leveza que eu pensava perdida e, extraindo-me do mundo, me entregou ao mundo. Mas, no novo mundo, logo me choquei com a outra vertente, e o outro, através de gestos, atitudes, olhares, fixou-me como se fixa uma solução com um estabilizador. Fiquei furioso, exigi explicações...Não adiantou nada. Explodi. Aqui estão os farelos reunidos por um outro eu. (Fanon, [1952] 2008, p. 103).

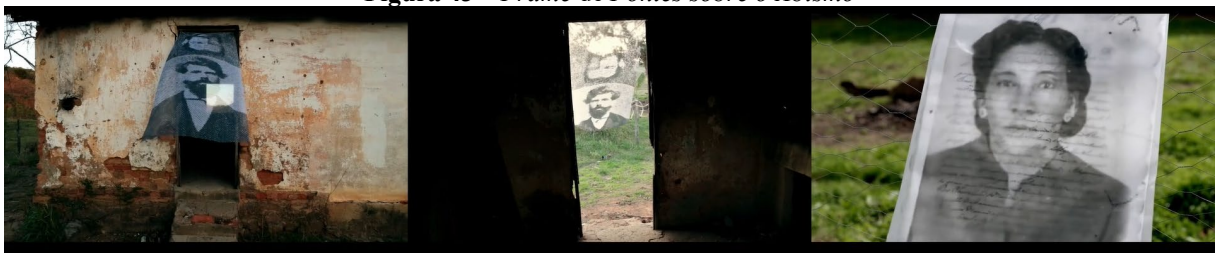
Leio o conto do leopardo como uma metáfora para os traumas coloniais/raciais. Por um lado, a experiência traumática deixa marcas que são indeléveis, as pintas do leopardo. Por

outro lado, tanto ao leopardo, quanto a Fanon, o trauma impõe a condição (im)possível de ter de se refazer, se recompor. Apesar da dissociação, da angústia, da negação, da sensação de fragmentação de si mesmo, homens e mulheres negras se recompõe, de novo e de novo, mas nunca como o eram antes.

Volto à revelação do segredo, transmitido oralmente por Doralice a sua neta, a qual resolve nos contar no vídeo em voz *off*. Ao romper com o silêncio, Aline Motta inicia um processo de recriação das memórias de sua família passo-a-passo com a documentação de suas andanças. O vídeo em si é essa recomposição feita pelo leopardo e de que fala Fanon ([1952] 2008). Tudo começa pelo testemunho oral da avó, Doralice, ao enunciar uma ausência que lhe compõe como pessoa, a ausência paterna. Enzo não reconhece Doralice como filha, ela não pertence à linhagem paterna, não recebe o sobrenome do pai; em seu registro de nascimento consta apenas o da mãe. O roteiro em que filho do patrão *dorme* com a doméstica, ex-mucama, a engravida e abandona tem sido (re)encenado desde a colonização. A diferença é que antes a criança nascida como escravizada era órfã de pai e mãe. Com o fim da escravidão, a maternagem negra se torna possível, a criança pode ter uma mãe e receber seu sobrenome, sua linhagem é materna.

Como anarquivista, a artista recupera, dos arquivos em que pesquisou, o retrato do bisavô, noticiais e anúncios de jornais em que seu nome é citado. E depois redimensiona no vídeo a presença dessa ausência em sua história. Faz isso de duas maneiras distintas. Primeiro, ao escolher apontar, circular e riscar o nome do avô dos recortes de jornais. Na montagem, os riscos que aparecem sobre os recortes de jornal com o nome do bisavô amplificam sua ausência na leitura feita do registro de nascimento de sua avó. Se antes Enzo escolheu *riscar* a filha, não a reconhecendo. Hoje é a bisneta que escolhe *riscar* o bisavô. Só que neste caso, o gesto da neta significa conhecimento, e posicionamento ético-político diante, das ações do bisavô (*Figura 42*).

Figura 43 – *Frame* de *Pontes sobre o Abismo*



Fonte: Reprodução do vídeo no canal *Vímeo* de Aline Motta

Ao incorporar o retrato desse bisavô – que junto com os retratos das demais ascendentes, vemos impressos em tecido (*Figura 43*) – ele passa a ser uma memória como

presença para a neta e seus familiares. Ele deixa de ser um abismo, uma ausência, um desconhecido. Afirmo isso ao ler as fotografias em tecido como memória visual, na chave interpretativa narrada pela própria artista ao invocar as imagens das que se foram (avó e bisavó) em simbiose com a natureza *vento* e *bruma*.

As fotografias dos antepassados acompanham a artista pelos locais por onde caminhou em busca de suas origens e sempre em interação com a natureza, instaurando uma ambiência negra: em que vivos, mortos e o entorno estão em relação (Oliveira, 2021). As fotos aparecem embaladas pelo vento, envoltas e atravessadas pela água, deitadas na terra e penduradas nas ruínas do que um dia foram habitações humanas (*Figura 43*).

> A comunhão com a terra, com a natureza, "é uma prática de consciência espiritual, de cura e restauração. Ao nos reconciliarmos com a terra, fazemos do mundo um lugar onde nós e a natureza podemos ser um só. Criamos e mantemos ambientes onde podemos retornar a nós mesmos, estar de volta ao lar, nos manter em terra firme e ser uma verdadeira testemunha. (hooks, 2022, p. 164)

O retorno a natureza é o retorno ao lar. Ao perecer, nossa matéria carnal entra em comunhão com a terra, a despeito do quanto tenhamos nos considerado como entes a parte em vida. Seremos todos decompostos e recompostos pela natureza, somos parte dela e, no fim, é sempre ela quem manda. "Essa é a grande dádiva democrática que a terra nos oferece: a doce morte para a qual todos nós inevitavelmente seguimos, em direção à comunhão derradeira" (hooks, 2022, p. 160). Se abordar essa comunhão derradeira em termos materiais é evidente, que dizer em termos energéticos e/ou espirituais?

No vídeo, "a natureza é um refúgio, um lugar de cura para as feridas" (hooks, 2022, p. 30). De cura da dor da perda dos entes queridos, da perda de um lar na travessia atlântica, das lembranças e esquecimentos traumáticos. Um refúgio onde a artista pode encontrar a energia e as lembranças das mulheres negras de quem descende, no vento e na bruma, e também encontrar seu bisavô Enzo. Afinal, "nem raça, nem classe, nem gênero, nada pode evitar nosso caminhar até a morte, onde todos nos tornamos um só" (hooks, 2022, p. 160). Assim, poeticamente, por meio dessas fotos, o vídeo me mostra que a artista dá a cada antepassado seu um lugar no hoje de sua existência – um lugar nas águas, no vento, no solo –, prologando suas existências (Despret, 2023).

Ainda sobre o curta, em certos momentos vemos a fotografia do registro de nascimento da artista. A filmagem capta um detalhe do registro: *de cor BRANCA* (*Figura 44*). Pela narração do registro da avó, sabemos que Doralice foi inscrita pelo Estado como tendo *cor PARDA*. A avó é parda e a neta é branca. Os registros de nascimento atestam bem mais que o nascimento, são evidencias do embranquecimento como política pública, manifesta nos

atos de Estado. Segundo esses documentos oficiais do país, a cada geração a família da artista se torna discursivamente mais branca; já que a matéria concreta de suas carnes negras – bisavó, avó e neta – impede a assimilação completa.

Figura 44 – *Frame* de *Pontes sobre o Abismo*



Fonte: Reprodução do vídeo no canal Vímeo de Aline Motta (2017)

Tanto a questão da ausência paterna, quanto a política de embranquecimento implementada nos atos de Estado são violências que ambientam vivências de várias outras famílias negras no Brasil. O vídeo é uma forma (po)ética de a artista lidar com essas questões em si e de fomentar um imaginário de cura para traumas. Não há negação ou recalque das violências coloniais/raciais/patriarcais.

Pontes sobre Abismos é uma escrevivência que se opõe à lógica assimilacionista do Sujeito da História Oficial do Brasil, já que a prescrição de embranquecimento ditada pelos/nos documentos que fundam a relação entre o nascido e o Estado é exposta e desmantelada pela artista ao recuperar seus antepassados e redimensionar sua ancestralidade, valorizando a presença das mulheres negras de quem descende. Sendo assim, no filme, as fotos dos antepassados afirmam a presença destes na composição de quem a artista é hoje. Como o leopardo, Aline Motta também tem suas pintas.

Travessia[367] (2019) de Safira Moreira é um vídeo de 4min59s. O curta inicia por um passeio pelos detalhes de uma *fotografia encontrada* pela artista nas feiras do Rio de Janeiro. "Fotografia encontrada: um gênero de fotografia e/ou arte visual baseado na recuperação (e possível exibição) de fotografias perdidas, não reclamadas ou descartadas"[368] (Campt, 2012, p. 80, tradução minha). Em geral, tratam-se de fotografias vernaculares impressas, feitas por fotógrafos amadores. O que se consegue saber sobre essas fotos é o que vem escrito eventualmente em seu verso.

> [...] a fotografia encontrada pressupõe um ato simultâneo de descoberta e recuperação. Requer um agente de reconhecimento para ordenar imagens que se

[367] Disponível em: https://vimeo.com/236284204
[368] No original: "Found photography: a genre of photography and/or visual art based on the recovery (and possible exhibition) of lost, unclaimed, or discarded photographs".

> presume carecerem de contexto ou reivindicação, localização, narrativa ou circunstância. A fotografia encontrada é um arquivo que se baseia implicitamente nas duas premissas arquivísticas fundamentais de Derrida: consignação e domiciliação. No entanto, partindo do pressuposto de um estado originário de anonimato, a fotografia encontrada pressupõe uma imagem-objeto não identificada e sem dono. É uma imagem cujo estado primário é "perdido" ou, mais precisamente, perda - uma perda de identidade, uma perda de lugar, uma perda de ligação[369] (Campt, 2012, p. 81, tradução minha).

O vídeo se torna um domicilio para a imagem da foto, a qual mostra uma mulher negra segurando nos braços uma criança branca (*Figura 45*). De imediato sou remetida para a imagem de controle da *mammy*. O verso da fotografia é mostrado pela câmera, nele leio: *Tarcisinho e sua babá. Dias D'Ávila, 15-11-63*. Os movimentos da câmera expondo detalhadamente o corpo da mulher parecem insistir em sua existência carnal, para além da legenda que revela sua função social. A cena termina com um *close-up* em seus olhos.

Figura 45 – *Frame* de *Travessia*.



Fonte: Reprodução do vídeo no canal *Vímeo* de Safira Moreira

O poema *Vozes-Mulheres* de Conceição Evaristo (2017), lido por uma voz *off* enquanto a câmera passeia pela foto, me guia na leitura da imagem fotográfica. Vejo a mulher negra para além/aquém da *mammy*. Começo a fabular se aquela mulher não poderia ser a bisavó, a avó, a mãe, a narradora ou a filha do poema. Em que momento do tempo do poema,

[369] No original: "[…] Found photography presumes a simultaneous act of discovery and recovery. It requires an agent of recognition to order images assumed to lack context or claim, location, narrative, or circumstance. Found photography is an archive that implicitly relies on Derrida's two foundational archival premises: consignation and domiciliation. Premised, however, on the assumption of an originary state of anonymity, found photography assumes an unidentified, ownerless image-object. It is an image whose primary state is "lost" or, more precisely, loss—a loss of identity, a loss of place, a loss of attachment".

aquela mulher negra da foto se encontrava? Será que o futuro profetizado no poema se realizou na vida daquela mulher ou de suas/seus descendentes? Será que ela foi mãe? Será que ela também possui retratos de família?

> Vozes-Mulheres
> A voz de minha bisavó / ecoou criança / nos porões do navio. / ecoou lamentos / de uma infância perdida.
> A voz de minha avó / ecoou obediência / aos brancos-donos de tudo.
> A voz de minha mãe / ecoou baixinho revolta / no fundo das cozinhas alheias / debaixo das trouxas / roupagens sujas dos brancos / pelo caminho empoeirado / rumo à favela
> A minha voz ainda / ecoa versos perplexos / com rimas de sangue / e / fome.
> A voz de minha filha / recolhe todas as nossas vozes / recolhe em si / as vozes mudas caladas / engasgadas nas gargantas.
> A voz de minha filha / recolhe em si / a fala e o ato. / O ontem – o hoje – o agora. / Na voz de minha filha / se fará ouvir a ressonância / O eco da vida-liberdade (Evaristo, 2017, p. 24-25).

Enquanto a legenda do verso da foto me arrasta a ver a mulher negra apenas como corpo negro dissimulado, o poema lido abre caminhos para outras possibilidades de leitura e, nesse encontro, me conduz a imaginar a existência dela naquele passado e no meu presente, o seu futuro. Na composição verbo-visual-oral dessa cena, a fotografia se desloca entre o fornecer a carne visual a uma informação parcial do que foi e a especulação (po)ética.

O poema de Evaristo (2017) termina com uma profecia de *vida-liberdade* para mulheres negras. Uma imagem de futuro. Sem imagem não há como se trabalhar pela sua concretização. Como afirma bell hooks (2021, p. 277), "indivíduos de grupos marginalizados [...] frequentemente encontram seu caminho para a liberdade atendendo ao chamado de imaginações proféticas". O imaginário, como mencionado, prefigura a realidade que criamos. Atender a profecia do poema é deixar-se guiar pela imagem que evoca. Para mim, é cumprir os sonhos das gerações que passadas, nutrir-se deles para levá-los adiante, às gerações por vir:

> Nós que estamos no presente somos todos, em potencial, mães e pais daqueles que virão depois. Reverenciar os ancestrais significa, realmente, reverenciar a vida, sua continuidade e mudança. Somos os filhos daqueles que aqui estiveram antes de nós, mas não somos seus gêmeos idênticos, assim como não engendraremos seres idênticos a nós mesmos. [...] Desse modo, o passado torna-se nossa fonte de inspiração; o presente, uma arena de respiração; e o futuro, nossa aspiração coletiva (Thiog'o *apud* Martins, 2021, p. 206-207).

Leio o título do vídeo, *Travessia*, como metáfora da força vital da ancestralidade que atravessa as gerações nos conduzindo à *vida-liberdade* profetizada no poema. As cenas seguintes do curta parecem confirmar minha leitura. Uma mulher negra e jovem mostra fotos vernaculares de famílias negras feitas no século passado (*Figura 46*). Enquanto uma voz *off* conta sobre as pessoas presentes em algumas das fotos e, também, que a famílias negras não

costumavam ter muitas fotos em virtude do custo elevado de sua produção: são muitas as formas de apagamento das memórias de pessoas negras. Na sequência, o vídeo mostra a mesma jovem performando poses do gênero retrato fotográfico, enquanto a música *Juana* de Mayra Andrade começa a tocar. Nas cenas finais, vejo famílias negras se arrumando e posando para a câmera como se fossem ser fotografadas (*Figura 47*).

Da cena inicial a final, esse é um vídeo em que o gênero fotográfico *retrato* e sua importância para famílias negras aparece em destaque. Retratos de família são fotos realizadas em colaboração, entre os fotografados e o fotógrafo. São destinados a serem vistos, tocados e narrados pelos membros da família fotografados ou por outros de sua afeição. São "expressão da consciência do sujeito de que ele ou ela será visto, reconstituído e lembrado pelas gerações atuais e futuras"[370] (Poole, 2000, p. 249, tradução minha). São fotos cuja indexicalidade é performativa (Campt, 2012).

Figura 46 – *Frame* de *Travessia*



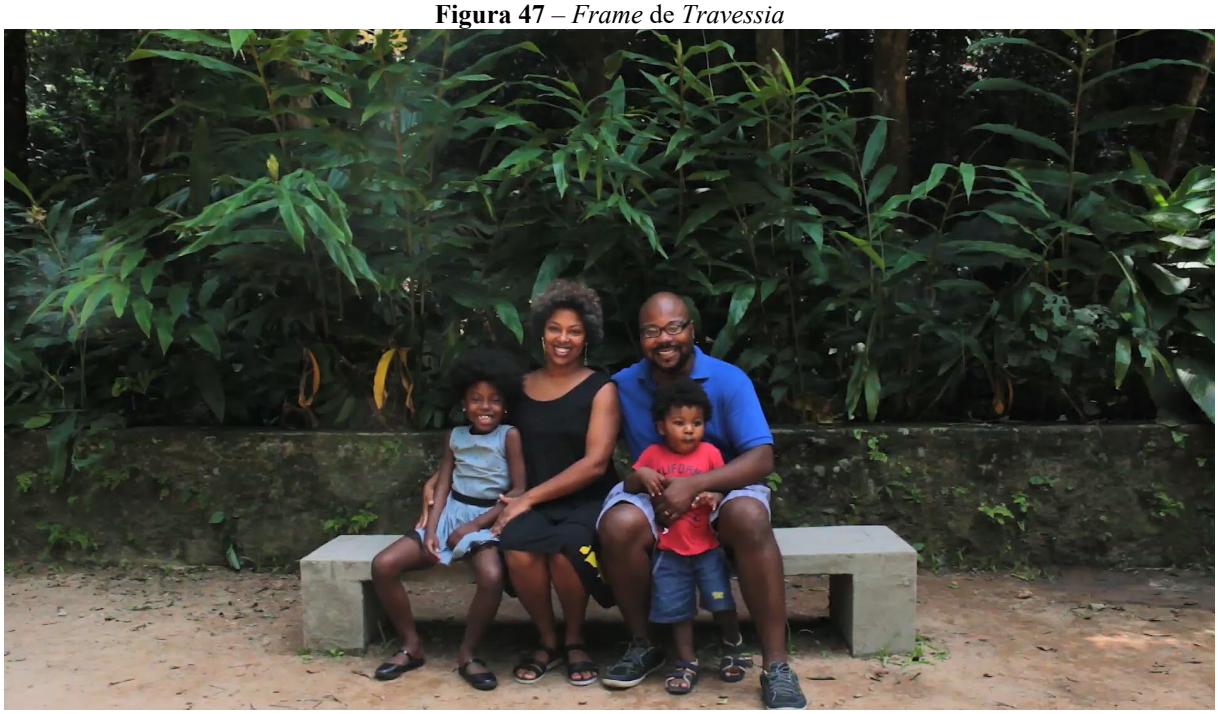
Fonte: Reprodução do vídeo no canal *Vímeo* de Safira Moreira

Quando há mais de uma pessoa no retrato de família, em geral, vemos proximidade física, corpos que se tocam, músculos relaxados, sorrisos. As pessoas fotografadas procuram projetar intimidade, procuram mostrar que são uma unidade familiar. São imagens hápticas, feitas tanto para evocar a conexão entre os retratados, exaltando em traços materiais valores ideais familiares, quanto entre os fotografados e os espectadores da foto.

[370] No original: "[…] una expresión de la conciencia del sujeto de que será mirado, reconstituido y recordado por la actual y las futuras generaciones".

> A foto de família exibe a coesão da família e é um instrumento de sua união; ela narra os rituais familiares e constitui o objetivo principal desses rituais. Como a fotografia dá a ilusão de ser uma simples transcrição do real, um traço tocado diretamente pelo evento que registra, ela tem o efeito de naturalizar as práticas culturais e de disfarçar suas características estereotipadas e codificadas. Como a fotografia imobiliza o fluxo da vida familiar em uma série de instantâneos, ela perpetua os mitos familiares ao mesmo tempo em que parece apenas registrar momentos reais da história da família[371] (Hirsch, 1997, p. 7, tradução minha).

Figura 47 – *Frame* de *Travessia*



Fonte: Reprodução do vídeo no canal *Vímeo* de Safira Moreira

Retratos de família, portanto, são uma modalidade de fotoperformance. Eles se inserem nos rituais familiares e guiam a construção cotidiana da própria família. "Reproduzem a família não necessariamente como ela é ou era, mas sim como gostaria de ser vista"[372] (Campt, 2012, p. 50, tradução minha). É exatamente isso o que assisto nas cenas finais do curta, uma série de repetições performáticas de poses de retratos, individual e de família. Só que dessa vez as famílias que performam são negras. A democratização da tecnologia vem possibilitando que pessoas negras e pobres possam se autoapresentar imageticamente e, por meio de fotos de família, construir pontes visuais intergeracionais.

[371] No original: "The family photo both displays the cohesion of the family and is an instrument of its togetherness; it both chronicles family rituals and constitutes a prime objective of those rituals. Because the photograph gives the illusion of being a simple transcription of the real, a trace touched directly by the event it records, it has the effect of naturalizing cultural practices and of disguising their stereotyped and coded characteristics. As photography immobilizes the flow of family life into a series of snapshots, it perpetuates familial myths while seeming merely to record actual moments in family history".

[372] No original: "[…] reproduces the family not necessarily as it is or was, but rather as it would like to be seen".

Como afirma Tina Campt (2012, p. 20, tradução minha), "vê uma fotografia é sempre um encontro com o presente, o passado e o futuro"[373].

Vê *Travessia* também. Como material de arquivo, o vídeo domicilia e preserva para o futuro tanto a imagem de *Tarcisinho e sua babá*, quantos as imagens de pessoas negras que vemos na sequência (tanto em fotos impressas, quanto em performances diretas para a câmera). Não deixa ser ele também uma fonte de recordação para as pessoas que nele atuaram. Além de imagem para alimentar os imaginários de *vida-liberdade* (Evaristo, 2017).

Em retorno às perguntas especulativas que fiz da primeira cena do curta, vislumbro respostas possíveis nas cenas finais do vídeo, em que famílias negras posam para retratos com seus próprios filhos. Ao final do curta leio o nome e sobrenome das pessoas que dele participaram. Não sei do contexto de produção do filme. Mas pelo que vejo, parece ter havido um *trabalho de adjacência* (Campt, 2021) entre a diretora, Safira Moreira, e as pessoas filmadas a respeito de como aparecer no vídeo. Não se trata, portanto da relação impositiva de classe/raça que vemos na primeira foto do curta, em que uma mulher negra representa uma babá. Não é sobre a redução identitária ordenada pela branquitude. Mas sobre se autoapresentar e produzir as memórias que por muito tempo foram negadas.

Como *escrevivência*, a escritura audiovisual de Safira Moreira soluciona de modo resolutivo a fotografia *Tarcisinho e sua babá*. O gesto de cura se expressa composição da foto com o poema de Evaristo. E também pela continuidade da montagem fílmica, com a sequência de cenas que valorizam a pluralidade de famílias negras. Safira Moreira decompõe a imagem da *mammy*, que se recompõe como parte dessa imagem maior, que é *Travessia*, "um grande mergulho de memória e genealogia familiar" (Ribeiro, 2020, p. 95).

Assim, nas cenas finais as pessoas negras performam o vídeo mostrando suas conexões e pertencimento familiar. Nas cenas intermediárias, vejo fotos que pertencem a alguma família negra. No início, a foto *Tarcisinho e sua babá* que uma vez pertenceu à família branca, mas que já não pertencia a ninguém, estava perdida, mas foi encontrada e passou a ter um lar, um lugar ao qual pertencer e para onde pode sempre retornar: *Travessia*.

Danço entre fluxos do tempo para encontrar teu vibrar[374] (2021) é um livro de artista, um álbum e um arquivo da artista Ana Lira. Essas tantas categorizações que utilizei não são excludentes. Por se tratar de um livro de artista peça única, nunca pude folheá-lo, das vezes que o vi em exposições foi protegido por uma redoma de vidro para impossibilitar o toque do

[373] No original: "Seeing a photograph is always an encounter with the present, the past, and the future […]".
[374] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=sP-1DoE3dw0&ab_channel=AnaLira

espectador. De modo que conheço o trabalho pelo vídeo em que o livro é folheado. Em que pese a perda da fisicalidade da obra nos modos como vem sendo exibido no circuito cultural hegemônico de visualidade pública brasileiro, resgato um pouco da materialidade e formato do livro, pra além do visual.

Em entrevista, Ana Lira (2023) me contou que havia passado cerca de nove meses andando pelo bairro em que viveu boa parte de sua vida e onde ainda moram seus pais, conversando com as pessoas, aprendendo com elas e fotografando por vezes com seu celular, com uma polaroide ou com uma outra câmera analógica: "a Várzea é o bairro que me formou. Foi onde eu cresci tendo aulas com artistas de todas as naturezas possíveis, com os meus pais envolvidos em movimentos culturais" (Lira, 2023, p. 46). O livro é resultado de suas andanças, escutas e aprendizados. Foi produzido durante a pandemia da Covid-19, período em que a artista retornou à casa de seus pais no bairro da Várzea em Recife–PE.

Figura 48 – Página de *Danço entre fluxos do tempo para encontrar teu vibrar*

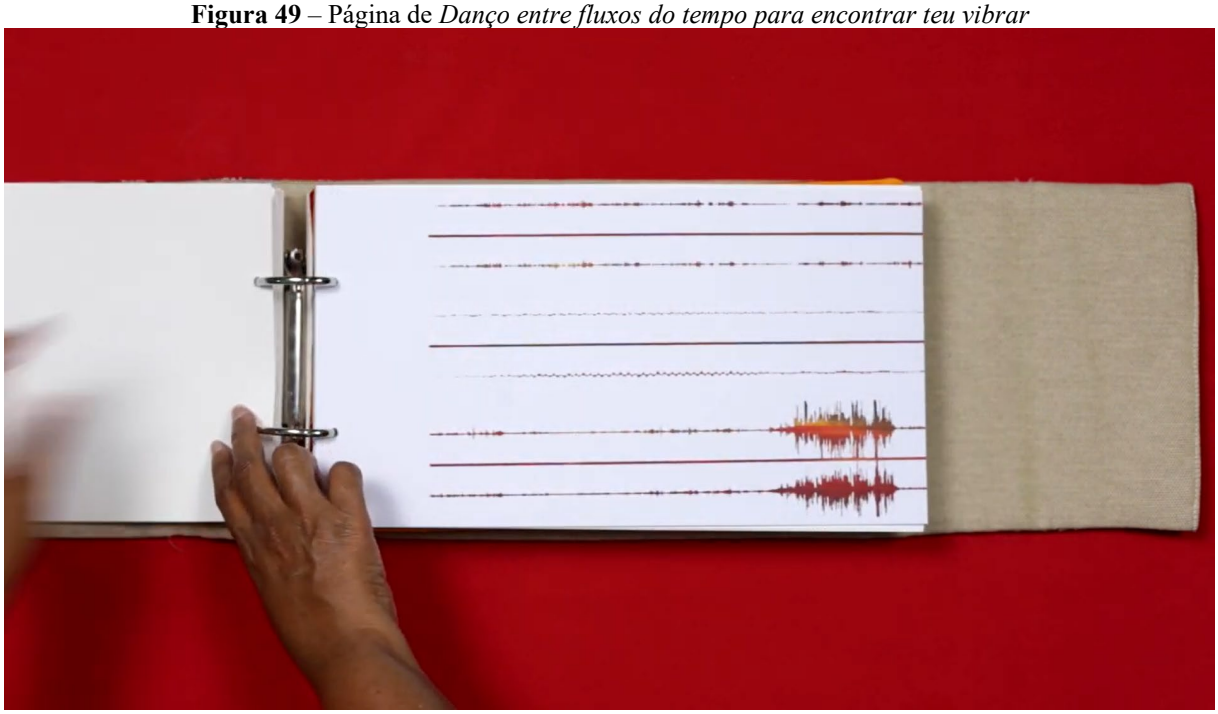


Fonte: Reprodução do vídeo do livro no canal *Youtube* de Ana Lira

Em sua escrevivência, Ana Lira conta parte de sua história com o bairro, com o entorno em que cresceu e onde se tornou artista. O livro se compõe entre fotos antigas e recentes – imagens da artista, de familiares e de pessoas diversas de seu convívio, além de eventos culturais –, algumas guardadas com relíquias em pequenos envelopes colados nas páginas, junto com desenhos, carimbos, bordados, tecidos, recorte de matérias de jornais sobre o bairro, um envelope com um texto manuscrito que não consigo ler e grafismos. Em entrevista, Ana Lira (2023) contou que queria deixar registrado de algum modo a sonoridade

que a envolve em suas vivências no bairro. A solução encontrada foi gravar o som, convertê-lo em imagens de ondas sonoras por meio de um *software* e imprimir o resultado como serigrafia numa das páginas (*Figura 49*).

Figura 49 – Página de *Danço entre fluxos do tempo para encontrar teu vibrar*



Fonte: Reprodução do vídeo do livro no canal *YouTube* de Ana Lira

O livro tem o formato de um fichário. A artista pode incluir e excluir suas páginas a qualquer tempo. Nesse sentido, é um arquivo que admite sua fluidez e mutabilidade. É arquivo efêmero, feito de lembranças e não das recordações fixas impostas pelos/nos arquivos moderno/coloniais. É como se cada página inserida fosse uma lembrança relevante na composição de quem a artista é naquele momento. Nesse sentido, as páginas são lembranças – de paisagens, pessoas e eventos – que dançam ao longo do tempo, podendo vibrar diferentemente a cada agora. A noção de lembrança é muito cara à artista e se materializa nesse formato fluído do livro:

> Memória, para mim, não faz mais sentido. O que faz sentido é pensar em recordação, em lembrança, mas não em memória, porque a memória, como é configurada pela noção colonial, faz com que a nossa experiência fique presa ao fato, fique presa a uma noção de reprodução, ainda que mental, desse fato vivido. A noção de lembrança, para mim, é mais fluida, pois permite que o vivido possa entrar em contato com o sentimento do vivido hoje, e ser enunciada de outra forma. Foi assim que eu ouvi minhas avós me contando as suas histórias. Foi assim que eu ouvi minhas tias contando suas histórias. Houve coisas que elas me falavam, lá com seus 96, 98, 100 anos, que não eram exatamente o fato vivido, 46 mas existia ali uma fisicalidade, um sentimento físico que as conectava com os vestígios do que foi vivido e como a espiritualidade delas estava lendo aquilo naquele momento em que elas estavam me contando. Eu sinto que a noção de memória, tal como está colocada, não dá conta dessas instâncias, principalmente porque a própria noção de

> espiritualidade, de coisas que não estão ditas, são limadas da maior parte dos relatos de vivência ou da aceitação dos relatos de vivência nos contextos em que a gente vive (Lira, 2023, p. 43).

Figura 50 – Página de *Danço entre fluxos do tempo para encontrar teu vibrar*



Fonte: Reprodução do vídeo do livro no canal *YouTube* de Ana Lira

Numa das fotos do livro, vejo a artista sendo rezada ou benzida por uma senhora idosa (*Figura 50*): “eu escutei as rezadeiras do meu bairro, as que ainda estão vivas. As que não estão vivas eu fiz homenagens com imagens delas” (Lira, 2023, p. 51). Ser rezada ou benzida por folhas sagradas é receber um tratamento de cura espiritual de origens afro-indígenas, o qual sobreviveu à colonização e a todas as tentativas de apagamentos dos conhecimentos dos povos nativos e dos sequestrados de África. A conexão com as folhas é um modo de retornar à natureza, reconhecendo-a como nossa ancestralidade e nos reconhecendo como natureza.

> [...] o benzimento é uma prática cotidiana de sacrificar-se a uma *Ancestralidade da Imprevisibilidade*, ou seja, uma ancestralidade da negridão, tendo em vista que é o negrume a zona/matéria onde os órgãos modernos tornam-se inválidos. E o benzimento é também o exercício cotidiano de rememorar a existência, em nossa composição psicofisiológica e anatômica, há os elementos necessários para a formação de novos órgãos e formulação de novas capacidades para aqueles que em nós já existem (Brasileiro, 2022, p. 38).

O conhecimento afro-indígena das rezadeiras e/ou benzedeiras quando aparecem nos discursos científicos é, em geral, de modo dissimulado, como *sabedoria popular* ou *folclore*, por exemplo. Vê essa foto no livro (*Figura 50*), como um arquivo, foi como encontrar um vestígio visual de um conhecimento que é milenar e que vem sendo passado adiante principalmente por meio da oralidade e do aprendizado prático com os mais velhos.

Em *Danço entre fluxos do tempo para encontrar teu vibrar*, Ana Lira inscreve a si como pertencente ao bairro e o bairro como sendo parte de si própria. O livro é a ambiência de um lugar querido, uma Várzea que a artista pode levar para outros lugares, e não apenas como paisagem da imaginação, mas como um pequeno mundo portátil. Cada elemento visual e tátil é como um fragmento parcial, um material de arquivo, que condensa afetivamente, mas nos mostra parcialmente um pouco do que foi, para a Ana Lira, viver na Várzea. Entre imagens que me levam a sonoridades conhecidas, porque conheço um pouco do bairro e de sua cena cultural, e sons que se tornam imagens, vou sendo embalada pelo vibrar do que vejo, só sinto falta da conexão física, de ordem tátil, a que esse livro, como um álbum me convoca.

> Os álbuns, assim como as fotos em estojos, demandas contato físico, manipulação, toque. Quando viramos as páginas de um álbum, colocamos as fotografias em movimento, criamos uma sequência narrativa. O álbum faz histórias serem lembradas e trocadas, desperta risadas e nostalgia. Nos álbuns podem ser feitas fotomontagens com os diversos retratos, podem ser acrescentados fundos aquarelados pelo dono do álbum, podem ser colados diferentes materiais, como pérolas, flores, sementes, pedaços de tecido, mechas de cabelo. O texto que, por vezes acompanha as fotos, esclarece e pode despertar mais emoções (Koutsoukos, 2010, p. 82).

Na cena 3.2 abordei o apelo háptico das fotos de família e dos álbuns, bem como a necessidade das narrativas orais que evocam, do contar e do escutar histórias de vida. Nesta enfatizo mais os aspectos relacionados a sua montagem com distintos elementos que juntos compõem uma narrativa visual, posta em movimento pelo espectador. Comecei pelo livro de Ana Lira e continuo com o que produzi.

Em 2016 comecei a trabalhar no que se tornou o livro de artista, arquivo e álbum *Minha Foto Prefe*rida [375] (2022) de minha autoria. Trata-se de um trabalho crítico de rememoração, eu queria entender melhor as situações repetitivas de rejeição que me assombravam e que também apareciam nas histórias contadas pelas mulheres de minha família. A primeira, ou talvez mais antiga, rejeição sobre a qual tenho conhecimento em minha vida foi a de meu pai, que só chegou a se encontrar comigo uma única vez, já adulta, e sem que tenha sido por interesse pessoal em me conhecer.

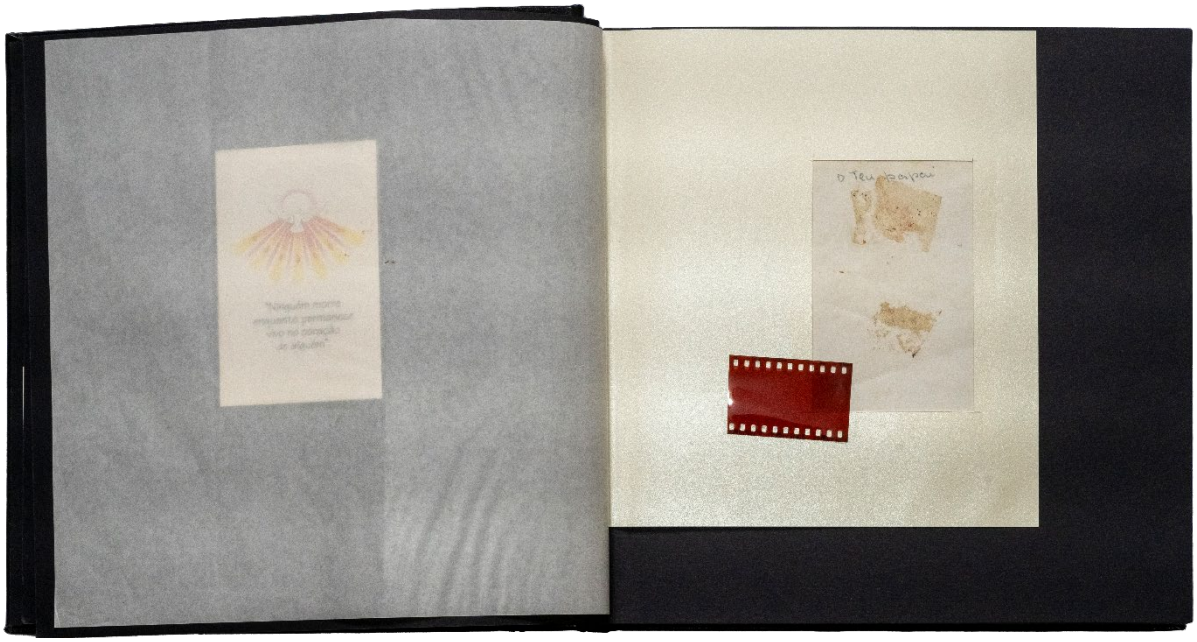
Lembro que foi por volta dos meus sete anos de idade que aprendi – com outras crianças de minha idade e também com os professores da escola de bairro em que estudava – que não ter a presença paterna era algo *errado* e que, portanto, eu não me encaixava adequadamente naquela micro sociedade. Não ter a presença e o afeto de meu pai até então nunca tinha me doído. Pode-se dizer que o trauma do abandono afetivo paterno, no meu caso,

[375] Disponível em: https://youtu.be/eu3mmMLrzbo?si=FobTgzltCCRdnYHD

foi aprendido. Afinal, com sete anos eu apenas queria me sentir fazendo parte e não sendo considerada à parte.

Revi fotos de minha infância, documentos oficiais meus, cartas escritas por meu pai, fotos da gravidez de minha mãe, etc. Escrevi poemas, realizei intervenções em imagens, produzi o curta *Aniversário*[376] (2018), mas só consegui chegar a *Minha Foto Preferida* em 2022. Produzir esse livro de artista, arquivo e álbum, tudo a um só tempo, me fez entender o quanto os meus sentimentos em relação aos eventos vivenciados na minha primeira infância mudaram no decorrer dos seis em que estive imersa nos arquivos domésticos: uma grande caixa plástica em habitam álbuns, fotos soltas, cartas, diários, agendas e documentos os mais diversos. Me tornei a guardiã desse arquivo caótico, os *tesouros* da família.

Figura 51 – Páginas de *Minha Foto Preferida*



Fonte: Arquivo pessoal

O livro é o resultado da reorganização material que fiz com parte dos documentos desse arquivo e, também, com imagens e textos que produzi ao longo dos seis anos de pesquisa e produção. Ao recolecionar esses materiais no livro, dei a eles uma outra narrativa. A questão do abandono paterno, que antes era o assunto central, foi redimensionada no fazer (po)ético e já não tem o mesmo peso afetivo, nem ocupa espacialmente no livro tantas páginas assim. *Minha Foto Prefe*rida é um livro em que recrio o meu nascimento e primeiros anos de vida. (Po)eticamente volto no tempo tanto para recuperar o que esqueci, quanto para me

[376] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=SpaaDIJg2KM&ab_channel=MarinaFeldhues

acolher e conhecer o que, criança, apenas desconhecia. Sou Eu, no futuro quem, me dou um nascimento diferente, no passado.

> Nascemos e mantemos nossa existência no lugar da memória. Traçamos nossa vida por meio de tudo que lembramos, do momento mais mundano ao mais majestoso. Conhecemos a nós mesmos por meio da arte e do ato de recordar. As memórias nos oferecem um mundo onde não há morte, onde somos sustentados pelos rituais de afeto e lembrança (hooks, 2022, p. 26).

Fazer esse livro foi uma forma de encontrar e (re)conhecer e acolher a criança que fui e que me compõe. Segundo bell hooks (2024a, p. 280), "arriscar-se no autoconhecimento é começar a jornada do amor". Movimento que inicio com esse trabalho, confrontando as dores e honrando as alegrias de minha primeira infância, e que continuo com *Viagem ao Brasil (1865-1866): a desordem da carne* (2023), que apresento parcialmente na cena 3.7.

> Se descobrirmos em nós mesmos o auto-ódio, a baixa autoestima ou o pensamento supremacista branco internalizado e os enfrentamos, podemos começar a nos curar. Reconhecer a verdade da nossa realidade, tanto individual quanto coletiva, é um estágio necessário para o crescimento pessoal e político. Essa é, geralmente, a fase mais dolorosa no processo de aprender a amar, aquela que muitos de nós tentamos evitar. De novo, uma vez que escolhemos o amor, instintivamente possuímos os recursos internos para confrontar essa dor. Movendo-se através da dor para o outro lado, encontramos a alegria, a liberdade de espírito que uma ética do amor traz (hooks, 2023, p. 411).

Figura 52 – Páginas de *Minha Foto Preferida*



Fonte: Arquivo pessoal

Em *Minha Foto Preferida* e renasço, pois, (po)eticamente, por meio da narrativa verbo-visual do livro, ao passo que vou reconhecendo, reposicionando e redimensionando a presença e/ou ausência daqueles que, de algum modo, participaram/participam da minha composição material, afetiva e espiritual. Na trama narrativa do livro, muitas vidas se

entrelaçam. Fotos, cartas, documentos inteiros e fragmentados, textos escritos por meu pai, meu avô materno, minha mãe e por mim contam sobre os sentimentos, pensamentos e até mesmo imaginários que nos envolveram, atravessaram e por vezes modelaram naqueles primeiros anos de minha existência.

No início do livro, no verso de uma foto leio: *o teu papai* (*Figura 51*). Um filme fotográfico revelado, mas sem imagem se sobrepõe parcialmente ao verso da foto. Viro a página e vejo o anverso da foto: um homem jovem, deitado, lendo uma revista, ou livro. Por cima da foto corre um filme fotográfico recortado, emoldurando o rosto desse homem. Conheci meu pai criança por meio dessa única fotografia e das cartas que escreveu. Além do sangue, apenas materiais de arquivo nos conectam.

Figura 53 – Páginas de *Minha Foto Preferida*



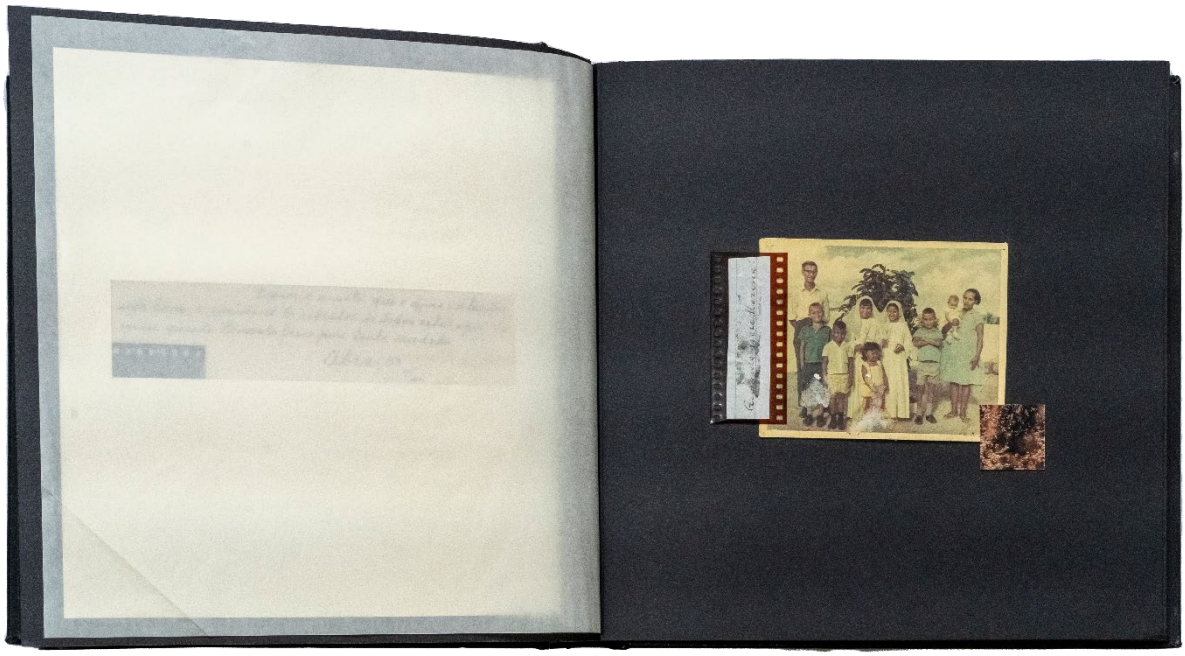
Fonte: Arquivo pessoal

Eu tenho uma proposta concreta de a pequena Marina ficar na casa de meus pais, até você, caso não esteja trabalhando, tenha condições de tocar o barco, diz trecho de carta escrita por meu pai (*Figura 52*). Como inscrição gestual em um suporte, o papel, essa carta é um fragmento do que ele pensava, naquele momento da escrita. Na página ao lado, uma foto minha, com a idade que tinha quando minha mãe recebeu essa carta. Viro a página e encontro um fragmento do meu registro de nascimento com o nome de meus avós paternos, acima um espaço demarcado por quatro cantoneiras para inclusão da foto ausente. Ao lado um pedaço de filme fotográfico velado. E isso é tudo que conheço sobre minha avó e avó paternos.

Viro a página, mais uma foto minha bebê, de fraldas, abaixo um fragmento do registo de nascimento: *Foi declarante por procuração: a genitora*. Ao lado um pequeno fragmento fotográfico, flores cor-de-rosa. A página ao lado está vazia, apenas um papel manteiga branco opaco, por meio do qual entrevejo a página dupla seguinte. Viro essa página, apenas a página direita está preenchida. Num fragmento de carta leio: *Sei que temos muita coisa a conversar, mas aguardaremos outra oportunidade. Dê um beijo e um cheirinho na Marina*. Uma fotografia em infravermelho de uma paisagem marítima se sobrepõe a carta. Um pedaço de filme fotográfico velado se sobrepõe à foto.

Noutra página dupla, à esquerda, vejo meu avô materno me segurando, um filme fotográfico sobreposto à foto nos emoldura. Num dos cantos da foto, uma única cantoneira. À direita fragmentos de um documento datilografado, em que leio: *Informações pessoais de Paul Feldhues*. Continuo sua leitura: *Com oito anos de idade mostrei o primeiro interesse em vir ao Brasil, para se missionário entre os índios. (Pre-*[...]. *Em 1935 fui convidado pelos referidos frades, a seguir para o Brasil, afim de completar meus estudos superiores. Dito e feito assim, cheguei no dia 3.06.1935 ao Recife* (*Figura 53*).

Figura 54 – Páginas de *Minha Foto Preferida*



Fonte: Arquivo pessoal

Algumas páginas adiante em letras trêmulas, um fragmento de carta: *Espero e muito, que o clima nos torrões seja com e agradável. Os retratos de todos estão aqui no meu quarto. Consolo fraco para tanta saudade. Abraços Pai*. Uma pequena ponta de filme fotográfico velado se sobrepõe à carta. Viro a folha de papel manteiga semi-opaca à direita. Na página direita seguinte uma foto de meu avô materno, um homem branco, alto, de óculos junto com

minha avó, uma mulher negra, de estatura baixa, de vestido e chinelos de dedo, ela segura em seus braços um bebê branco. Entre eles, todos os seus filhos e uma pequena árvore. Vejo minha mãe e sua irmã, meninas, com roupa de primeira comunhão, segurando uma vela. Sobre a foto um filme fotográfico, sobre o filme um fragmento de carta: *Querida neta Marina!* No canto, um pequeno fragmento fotográfico, flores cor-de-rosa (*Figura 54*).

Noutra página dupla, à esquerda minha carteira de estudante de 1991, sobre ela um fragmento de filme fotográfico velado. Nela, uma foto 3×4 minha com 9 anos, que já havia aparecido em página anterior, em que fotos 3×4 mostram minha linhagem materna conhecida – mãe, avó e bisavó. À direita, escrito no verso de uma foto: *Foto que Marina bateu: Lila, Mamãe*, *Tia Angela* / *Rua da Esc. Gideão* / *Março 1991*. Com tão pouca idade, eu já era fotógrafa. Em minha família, os retratos quase sempre se compõem com as dedicatórias ou textos explanativos no verso das fotos. Hábito que se perdeu com a passagem para a fotografia digital. Esse livro é também um reconhecimento da importância desses materiais físicos de arquivo – fotografias e cartas – no estabelecimento e manutenção das conexões afetivas familiares ou no rompimento delas.

Figura 55 – Páginas de *Minha Foto Preferida*



Fonte: Arquivo pessoal

Termino o livro com retratos em polaroide que fizemos juntas, durante a produção do livro, eu, minha mãe, minha avó e bisavó, que já nos deixou (*Figura 55*). Impossível narrar todas as páginas dessa obra no espaço dessa cena. Quero apenas ressaltar a presença do mar, da água e das paisagens marítimas que envolvem muitas das fotos e textos no livro. Imagens que vão e vem, se repetem, se sobrepõe. Composições que mostram, escondem, exibem

fragmentos. Um fragmento de mapa (resultado do teste *Genera*[377]) se sobrepõe à minha foto de criança brincando na praia e a um pôr-do-sol na beira-mar. Pôr-do-sol que já havia aparecido antes. No livro, tudo vai e volta, mas nunca é igual, algo de diferente se instaura a cada retorno das imagens. Tal como as lembranças que nunca são exatamente a mesmas. Folhear as páginas é fazer com os gestos do corpo o movimento que fazem as ondas ao revirar solo que sustenta o mar das lembranças (*Figura 56*).

Descrevi algumas das páginas do livro para dar a ver o modo (po)ético com que lido com as fotografias e textos, especialmente os de meu arquivo doméstico. Das suas bordas enxergo tanto os presentes, quanto os ausentes, as lacunas e os espaços preenchidos, os ditos, os mal-ditos e não-ditos que rondam minhas vivências infantis. Procuro amplificar no livro o que considero relevante, seja o que é visível, seja o que só se dá a ver como vestígio no arquivo.

Figura 56 – Páginas de *Minha Foto Preferida*



Fonte: Arquivo pessoal

O título, *Minha foto preferida*, vem escrito no objeto colado à capa. O verso de uma capa de álbum, no qual consta um espaço para inserção da foto; espaço, ocupado no livro por um tira de filme fotográfico, velado. São muitas as camadas de opacidade em meus arquivos, em minhas lembranças e nas histórias que me foram contadas sobre meus ascendentes. Esse foi o modo material que encontrei de comunicar também o que não entendo e, provavelmente, nunca entenderei. *Minha foto preferida* não é um livro ou um álbum, sobre as verdades

[377] Teste de DNA que possibilita conhecer um pouco mais da sua descendência.

absolutas das quais, como guardiã dos arquivos familiares, eu seria depositária. Senão que um exercício (po)ético de religação com as muitas vidas das quais descendo.

Tanto o livro de Ana Lira, quanto o meu não deixam de ser, simultaneamente, álbuns. A única oportunidade que tive de mostrar esse trabalho fisicamente ao público foi na leitura de portfólio do Festival de Fotografia de Tiradentes (2024). Aqueles que folhearam o livro, ou me pediram para contar mais sobre alguma foto, página, processo de criação, ou comentavam o que liam e viam acrescentando suas vivências pessoais. Quando mostrei o trabalho a minha mãe e avó, contudo, elas o reconheceram como um álbum de família. Só que, à revelia das ficções românticas que esperavam encontrar, questionaram porque eu estava *colocando* num álbum assuntos *delicados* da família.

O verbo *colocar* me chamou atenção naquela conversa. Realmente, como um arquivo, colocamos muitas coisas em álbuns – fotografias, documentos, objetos e fragmentos de nossos corpos (cabelo, umbigo, dente, etc.). Folhear um álbum é, no mínimo, pôr em movimento esse acervo afetivo de coisas guardadas. Álbuns podem ser *soltos*, quando "caracterizados pela desordem, uma certa ausência de classificação e algum indício de arquivo, esse tipo de álbum misturava fotos de pessoas, épocas e lugares diferentes [...] eram depositários dos restos da família" (Costa, 2022, p. 33). Muitos dos que estão no arquivo caótico doméstico de minha caixa plástica são assim. Guardam fotos aleatórias apenas para preservá-las, sem que tenha havido o trabalho de consigná-las adequadamente, recebem apenas uma classificação genérica: *são fotos da família*.

Contudo, em muitos álbuns, como no meu livro de artista, quando os folheio, ativo verdadeiras narrativas visuais, verbo-visuais e táteis, que são sempre mais do que a mera soma das coisas neles colocadas. Além do que, o contato físico, estabelecido pelo gesto de folhear, me prepara para a escuta. Ao passar às páginas vou me sintonizando com o que vejo e, eventualmente, toco. Quem folheia o álbum de outrem, em geral, quer saber mais a respeito do que vê; quem produz um álbum quer exibir não só as fotos, mas também contar as histórias vividas e imaginadas. Álbuns são tanto um chamado ao diálogo, quanto um espaço de ficção.

> Crucialmente, o álbum retemporaliza, constrói uma narrativa da história, não apenas na justaposição de imagens separadas, mas na maneira como o espectador ativa a temporalidade e a narrativa por meio da ação física de segurar o objeto e virar as páginas. O espectador está no controle da relação temporal com essas imagens. [...] O álbum também re-espacializa: pontos desconectados oferecem vislumbres de possíveis passados. Eles são transformados não em uma espacialidade vivenciada, mas em um espaço imaginativo e ambíguo que o passado habita, coletado e co-localizado, transformando a história em espaço. Espaços em branco em um álbum sugerem memória perdida - fotografias que escaparam ou foram destruídas, deixando traços materiais de sua ausência (cola e papel rasgado) e abrindo o objeto

> ainda mais para a projeção imaginativa de criar histórias[378] (Edwards, p. 336-337, tradução minha).

Em entrevista, o professor José Eduardo Ferreira Santos (2023), fundador e gestor do *Acervo da Laje* em Salvador-BA, me contou da importância dos álbuns de família. Para ele, é nesses pequenos arquivos que realizamos, muitas vezes, a primeira curadoria de nossa existência. Uma curadoria afetiva por meio da qual selecionamos as coisas que evocam os lugares e pessoas que nos fazem sentir ter um lar. Fazer um álbum é um exercício de reinstaurar, no agora de sua feitura, nossas origens: que pode até ser de quem descendemos e de onde viemos, mas que sempre é com quem e onde nos sentimos pertencendo.

> Eu acho que o álbum de família revela, digamos assim, o primeiro movimento de curadoria. É uma curadoria de si, que a gente faz no sentido mais afetivo do termo, talvez depois ele se torne mais técnico, mas no primeiro momento é uma curadoria da nossa ancestralidade. Uma curadoria que passa pela nossa poética, que não é colonialista. [...] As pessoas precisam aprender a cuidar da própria história. Então, eu acho que o primeiro acervo é esse cuidado com a essa memória que é nossa, que ajuda a gente a ter repertório para enfrentar esse momento complexo, difícil que a gente está vivendo (Santos, 2023, p. 121-122).

Apresentei essas *escrevivências* porque suas escrituras verbo-visuais e audiovisuais me fazem refletir que para nós, os Outros, a busca por pertencimento é também uma busca por cura e por origens. Nem que seja se dar uma nova origem. Um lar, como ensinar bell hooks (2022, p. 275) é "um lugar onde eu poderia me sentir em casa, uma paisagem da memória, do pensamento e da imaginação".

Essas obras também me contam da importância dos acervos afetivos, de *vida-liberdade* (Evaristo, 2017), de energia vital, e também de acolhimento das vivências de nós mesmas/os e daqueles com quem existimos emaranhados nas tecituras da vida. Acervos afetivos são acervos que nos nutrem e nos ajudam a (re)contar nossas vivências a nós e por nós mesmas/os. Afinal, "do que diz respeito à minha identidade, cuido eu" (Glissant, [1990] 2021, p. 223). Nessas escrevivências, o trabalho de autocriação, ficcionalização, de si implica revisitar o *passado*, "como um ponto de partida para que revisemos e renovemos nosso compromisso com o presente, com a criação de um mundo no qual todas as pessoas possam

[378] No original: "Crucially, the album retemporalizes, it constructs a narrative of history, not merely in the juxtaposition of separate images but in the way that the viewer activates the temporality and narrative through the physical action of holding the object and turning the pages. The viewer is in control of the temporal relationship with those images. […] The album also respatializes: disconnected points offer glimpses of possible pasts. They are transformed not into an experienced spatiality but with an imaginative and ambiguous space which the past inhabits, collected and co-located, they transform history into space. Blank spaces in an album suggest memory lost-photographs that escaped or were destroyed, leaving material traces of their absence (glue and torn paper) and opening the object further to the imaginative projection of making histories".

viver de forma plena e satisfatória, no qual todos tenham a sensação de pertencimento" (hooks, 2022, p. 26).

3.6 SOBRE ORIGENS

Essa cena complementa a anterior. Aqui quero destacar artistas igualmente em busca de suas origens, enfatizando os movimentos (po)éticos de seus corpos afrodiaspóricos e/ou indígenas. No vídeo de 27min29s, *Árvore do Esquecimento*[379] (2013), Paulo Nazareth retorna às origens ao voltear 437 vezes (andando de costas) a árvore ao redor da qual pessoas negras capturadas em África eram obrigadas a dar sete voltas antes de entrar no navio negreiro, numa espécie de ritual para apagar as lembranças de suas origens. A performance foi realizada na cidade de Ouidah, na República de Benim, onde se encontrava um dos principais portos do tráfico de escravizados (*Figura 57*).

Figura 57 – *Frame* de *Árvore do Esquecimento*



Fonte: Reprodução do vídeo no canal *Vímeo* da galeria *Mendes Wood*

Sem documentos visuais e textuais, sem qualquer auxílio dos arquivos oficiais do mundo antinegro, o artista retorna no tempo apenas com os movimentos (po)éticos de seu corpo. Sua performance me conta que é preciso "desesquecer" (Nascimento, 2023, p. 23) o que foi esquecido. Ainda que não tenhamos arquivos documentais que contenham nossas

[379] Disponível em: https://vimeo.com/199736235

histórias do tempo anterior à colonização, ou até mesmo durante esta; ainda que seja impossível saber mais do que o espelho nos revela sobre nossas origens; ainda assim, existe a carne negra. E o que nela se arquiva como repertório pode nos possibilitar infinitas inscrições corporais, temporais, espaciais.

> O repertório contem performances verbais – canções, orações, discursos -, bem como práticas não verbais. [...] O repertório, seja em termos de expressão verbal ou não verbal, transmite ações incorporadas reais. Assim, as tradições são armazenadas no corpo, por meio de vários métodos mnemônicos, e são transmitidas "ao vivo" no aqui e agora, para uma audiência real. Formas legadas, vindas do passado, são vivenciadas como presentes (Taylor, 2013, p. 55).

Com os gestos desenhados por Paulo Nazareth no chão e no ar, parcialmente registrados nesse material de arquivo, o vídeo, aprendi que o corpo negro pode ser também uma máquina do tempo. Pois é capaz de nos levar de volta ao passado para recuperarmos o que esquecemos. *Árvore do Esquecimento* é uma performance contra a flecha do tempo. O artista, com seu movimento corporal repetitivo, *bailarina o tempo* (Martins, 2021) e deixa registrado no vídeo que as origens somos nós que instauramos.

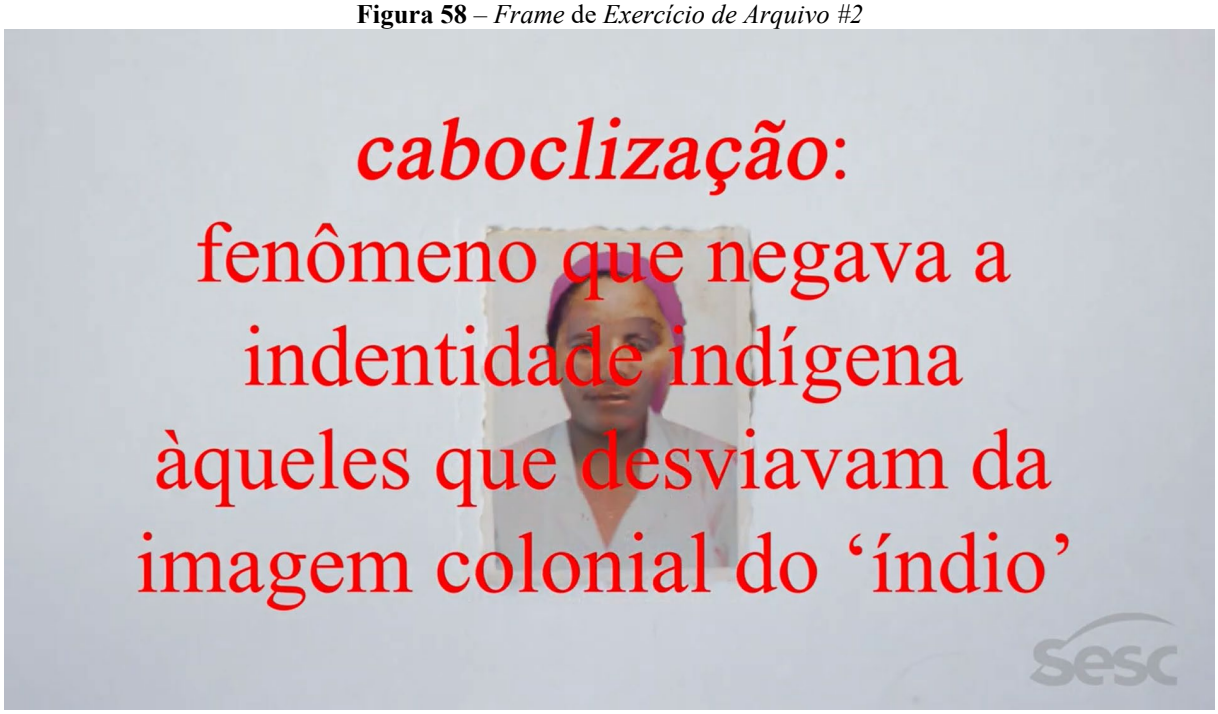
Como apresentado por Safira Moreira em *Travessia* (2019), muitas famílias negras não tinham álbuns, ou até mesmo fotos de família, em meados do século XX. Assunto também abordado por José Eduardo Ferreira Santos (2023) que, em 1996, deu início a uma investigação genealógica para a produção do álbum de sua família. É por meio das fotos e dos textos desse álbum que alguns de seus sobrinhos estão conhecendo um pouco a bisavó, já falecida. Foi por meio de uma fotografia que conheci um pouco meu pai. Em entrevista, Abiniel João nascimento (2023) me contou que por mais que oralidade, os costumes, o sangue que corre suas veias, lhe contassem de suas origens, ele sentia falta de registros fotográficos que mostrassem sua família. As fotografias que o artista possuía de sua avó e mãe, por exemplo, já eram delas adultas.

> No meio disso tudo, no meio dessa ansiedade pelo arquivo, surgem as séries de obras Exercício de Arquivo. Existem cinco obras dessa série, mas a que eu trabalho efetivamente com manipulação de arquivos é a Exercício de Arquivo #2[380], que é um filme e está disponível no YouTube. Esse filme surge da minha ansiedade por entender de onde eu vinha. Então, eu comecei a pesquisar vorazmente em arquivos fotográficos familiares, arquivos históricos e geográficos, tudo o que dizem sobre a gente, indireta ou diretamente. Fui construindo esse caminho reverso, esse caminho de mapear imageticamente o que a gente é e o que foi dito sobre a gente no passado e no presente. Então, Exercício de Arquivo #2 foi um movimento de compilar esse gigante grupo de imagens que eu tinha para construir uma narrativa linear sobre quem eu era e quem a minha família era (Nascimento, 2023, p. 22).

[380] Disponível em: #CulturaEmRedeSescPE Exercício de arquivo #2 | 31/07 10H (youtube.com)

Em *Exercício de Arquivo #2* (2020), um vídeo de 12min, a investigação e recriação das origens se dá tanto com o uso de documentos visuais e textuais dos arquivos oficiais do mundo antinegro, quanto com fotografias do arquivo doméstico do artista. Imagens de pés aparecem em destaque. Vejo pés caminhando sobre mapas, os pés de desenhos coloniais de pessoas indígenas se sobrepõem aos pés de pessoas fotografadas. O vídeo é marcado pelo som do *tic-tac* do relógio, do tempo medido imposto pelos colonizadores. O *tic-tac* afirma poeticamente o uso do tempo como ferramenta colonial de gestão da vida e da morte. Ao longo do vídeo um texto em letras vermelhas aparece sobre as imagens, nele, leio sobre o apagamento material-discursivo dos povos indígenas realizado pelos/nos arquivos moderno/coloniais (*Figura 58*).

Figura 58 – *Frame* de *Exercício de Arquivo #2*



Fonte: Reprodução do vídeo no canal *YouTube* do *Sesc em Pernambuco*

Uma sequência de fotos 3×4 sobrepostas aparece, em seguida vejo fotos de família, presumo serem da família do artista, algumas dessas fotos estão bem deterioradas. Próximo ao final do vídeo, vejo a mão do artista segurando sua carteira de identidade. O final do filme é composto por uma sequência de cenas performáticas – de imagens em movimento e também estáticas – em que Abiniel João Nascimento aparece sentado numa cadeira, em posições diversas. A cada cena, o artista usa vestimentas e/ou interage com objetos diferentes. Na primeira, ele está sentado usando um chapéu de palha e fumando um cachimbo. Noutra, está com um lenço na cabeça, óculos escuros e uma flor de papel na boca – vestimenta que lembra os grupos de Maracatu Rural de Pernambuco (*Figura 59*). Noutra, está com folhas cobrindo

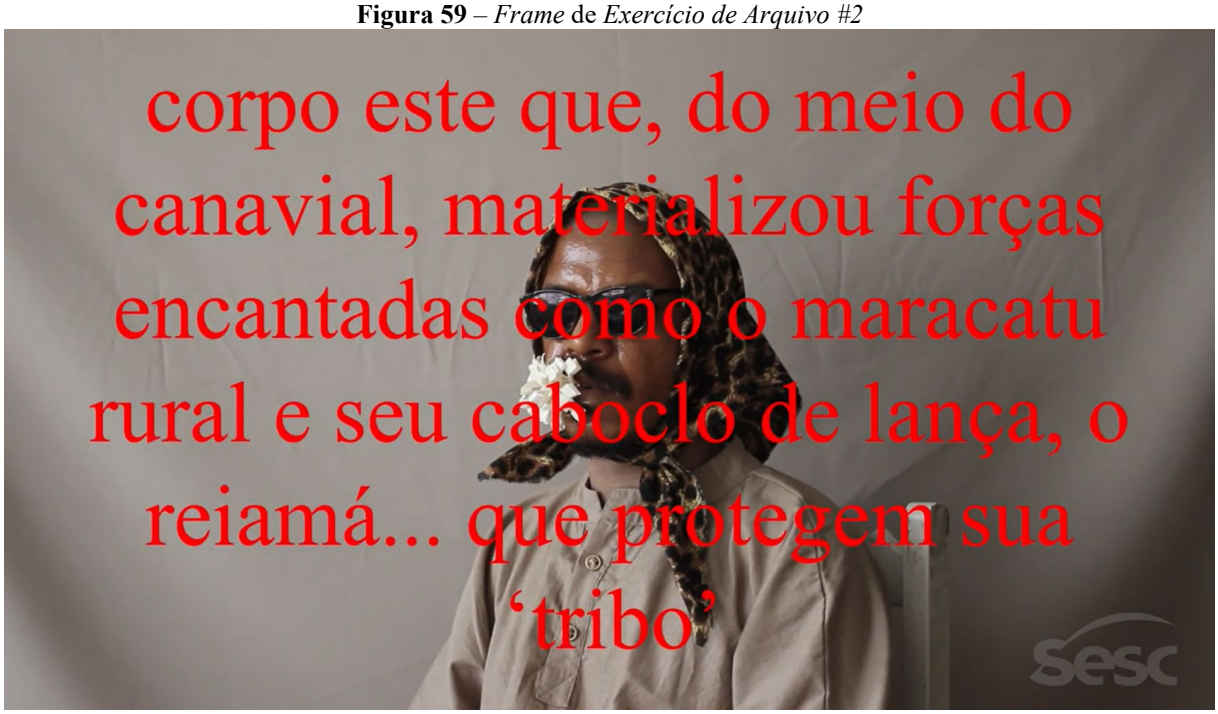
seu rosto e vestido com uma espécie de manta de couro (tipo de vestimenta que me remete aos vaqueiros do sertão). Na cena final, o artista olha diretamente para a câmera, em seu rosto um grafismo de linhas pretas se destaca.

O vídeo mostra o próprio percurso artístico de Abiniel João Nascimento. Os documentos textuais e visuais dos arquivos oficiais do mundo antinegro não dão conta de contar sua história, pois "a história oficial encerra a nossa presença no território no século XVII" (Nascimento, 2023, p. 25). Diante das ficções coloniais enunciadas como verdades universais por esses arquivos, o artista resolve não limitar sua busca a eles.

> [...] grandes missões artísticas que vieram ao Brasil na época colonial para retratar os indígenas brasileiros e o território brasileiro, vieram como uma forma de resguardar aquilo que estava prestes a acabar. Era como se esse arquivamento servisse necessariamente para o nosso fim (Nascimento, 2023, p. 26)

Assunto que abordei na cena 2.1, e que ressurge na fala do artista. Para os arquivos moderno/coloniais Abiniel João Nascimento é caboclo, pardo e não indígena e isso não é um equívoco desses arquivos, mas política material-discursiva de apagamento simbólico. Este é um dos modos de funcionamento dessas máquinas de captura que antecipam discursivamente a aniquilação material dos considerados Outros. Contra a história única (Adichie, [2009] 2019) de seu *desaparecimento*, o artista vai em busca de suas origens no repertório daqueles com quem convive. Como afirma José Eduardo Ferreira Santos (2023), sem memória, sem repertório, ficamos sem defesa para enfrentar os ataques cotidianos do mundo antinegro.

Figura 59 – *Frame* de *Exercício de Arquivo #2*



Fonte: Reprodução do vídeo no canal *Youtube* do *Sesc em Pernambuco*

A descrição que Christina Sharpe (2023) faz de suas pesquisas nos arquivos da escravidão ressoa com o que Abiniel João Nascimento me contou de sua pesquisa. Ambos confrontaram um acúmulo de "apagamentos, projeções, fabulações e nomeações errôneas" (Sharpe, 2023, p. 32) sobre a existência de seus antepassados e foram em busca "de conhecimento do/no cotidiano" (Sharpe, 2023, p. 32). Desse modo, conhecendo os limites e ficções impostas pelos arquivos oficiais do mundo antinegro, bem como os limites e ausências de seu arquivo doméstico, Abiniel João Nascimento caminha desses arquivos em direção ao acervo mundano, não consignado por nenhuma autoridade enunciativa soberana, mas que diz mais de sua existência e história no chão sobre o qual sua família sempre viveu. Sigo os pés que caminham em direção aos últimos momentos do vídeo.

Nas cenas finais, o artista retorna aos conhecimentos, valores e histórias transmitidos pelos modos de existência cotidianos daqueles de sua convivência, sejam pelos gestos, pelas vestimentas, pelas folhas, pelos objetos de uso. Abiniel João Nascimento, com o auxílio desse acervo mundano, se metamorfoseia em tantos outros corpos. Alguns dos quais eu conheço, como o caboclo do maracatu rural, outros não, alguns me parecem completamente fictícios, mas qual corpo não o é? Como afirma o artista: "retratar o real pelo real não é um compromisso nosso a partir do momento em que a gente entende que o real é, também, uma ficção" (Nascimento, 2023, p. 25). Assim, da carne indígena, negra da terra, do artista, se modelaram e se instauraram diferentes corpos, todos oriundos de uma mesma matéria: nossa origem e fonte de abundância.

Paridade[381] de Gê Viana é uma série de fotocolagens digitais iniciada entre 2015 e 2016. Quando entrevistei a artista em 2022, o trabalho constava de 15 imagens. Nelas vejo o retrato de uma pessoa do convívio da artista e, sobreposto a ele, em menor escala de tamanho, um retrato de pessoas indígenas, pintado ou fotografado, do século XIX ou início do século XX. O posicionamento das imagens cria, em muitas das fotocolagens, um efeito de continuidade entre os traços dos rostos. Simbolicamente, leio como se a pessoa fotografada pela artista fosse continuidade daquela do retrato mais antigo. São várias as semelhanças visuais entres os traços de seus rostos.

A prática de aproximar e comparar imagens de rostos não é novidade, só que aqui não estou diante de uma tentativa visual de encontrar o tipo ideal racial/criminal, aos moldes do praticado pela Antropologia e Criminologia. Mas sim de uma busca visual pelas origens. A artista nota como os traços físicos daquelas/es de sua convivência se assemelham aos traços

[381] Disponível em: https://galeriasuperficie.com.br/artistas/ge-viana/

físicos dos povos indígenas fotografados e pintados nos séculos passados. Na *Figura 60*, por exemplo, vejo parcialmente na camada de fundo Yaku Runa Simi fotografado pela artista, na camada sobreposta vejo Tilkin Gallois, da aldeia Taitetuwa, fotografado pelo cientista britânico Louis Herman Heller [1839-1928] em 1891. Esse trabalho faz parte do processo de retomada de gê Viana, do reconhecimento de si como continuidade dos povos originários dessa terra invadida.

> Comecei a fotografar várias pessoas que participaram da minha infância, consegui fotografar a minha tia Raimunda, que é a irmã mais velha da família da minha avó e que está viva ainda. [...] Consegui fotografar, também, o meu avô paterno, que tem origens indígenas. [...] Eu entendo que esse trabalho, Paridade, por algum período, foi sobre essa coisa estática sim. Mas, hoje, essa colagem se desmembrou em histórias de vida. Porque não dá para resumir tudo isso dentro de uma única imagem de duas pessoas se sobrepondo (Viana, 2023, p. 95-96).

Figura 60 – *Sem Título* [Yaku Runa Simi], 2019 da série *Paridade*



Fonte: *Galeria Superfície*

Gê Viana (2023) contou ainda que está construindo um acervo das histórias orais contadas por sua família. O que vemos como imagem em seus trabalhos artísticos é apenas o que é tornado visível, pois "são obras que têm uma profundidade muito grande de história porque elas não se resumem numa imagem. Elas têm um caminho que não acaba aqui nessa ficcionalização" (Viana, 2023, p. 96). A artista contou ainda que as pessoas fotografadas sabem de suas origens e que possuem uma relação muito grande com a terra em que vivem.

Figura 61 – *Sobreposição da história*, 2019 da série *Paridade*



Fonte: *Galeria Superfície*

Na fotomontagem da *Figura 61* vejo a própria artista performando numa plantação de cana-de-açúcar, seu rosto está parcialmente coberto por uma máscara de papel alumínio em que

cristais aparecem grudados. Sua imagem se sobrepõe a uma foto em preto-e-branco em que duas mulheres e um homem descansam num canavial, em suas mãos cristais de cana-de-açúcar. Uma das mulheres aparenta estar comendo um cristal-de-cana. Assim, nesse trabalho seriado, repetitivo, de buscar (re)conhecer suas origens no ontem e no hoje, criando pontes visuais entre materiais de arquivo, a artista insere seu próprio corpo. Não há origem sem o gesto que a instaure.

A performance é uma prática criativa ético-política que instaura espaço, tempo, corpos, mundos, ainda que efêmeros. Performar é pôr em ação e materializar os repertórios, memórias e epistemes, que nos habitam e nos compõem como pessoas. Performances podem ser ou não vinculadas a lógicas de referencialidade. Leda Maria Martins (2021), por exemplo, ao se referir a presentificação imagética dos ancestrais para o povo Maxakali afirma que "a materialidade da imagem em si é que produz sua própria natureza como realidade" (Martins, 2021, p. 150). Quando parcialmente referenciadas, como acontece em algumas práticas artísticas, a performance vincula-se a modos de representação específica, espacialmente limitados, temporários e não impositivos. O performe pode até figurar conceitos abstratos, ideias, vindos de modos de pensar distintos. Mas, acabou aquele espaço-tempo específico da performance, acabou a representação.

Nessa cena procurei enfatizar performances artísticas anarquivistas, isto é, que contribuem de algum modo para decompor e recompor os arquivos do mundo antinegro, a sua revelia. Seja usando esses arquivos, como o fazem Abiniel João Nascimento e Gê Viana. O primeiro, abandonando esse arquivo e caminhando em direção ao acervo mundano. A segunda, inserindo-se nesse arquivo, contaminando-o, fazendo com que mostre e enuncie não seu apagamento, mas sua continuidade e descendência. Já Paulo Nazareth não mostra nenhum arquivo visual do mundo antinegro, volta no tempo apenas acionando seu acervo encarnado, seu repertório, com os movimentos (po)éticos de seu corpo.

3.7 DESMEDIDAS

Nessa cena abordo quatro trabalhos artísticos: as litografias *Assentamento* (2012), a instalação fotográfica *Assentamento* (2013) e o livro de artista *¿História Natural?* (2016) de Rosana Paulino, e o livro de artista *Viagem ao Brasil (1865-1866): a desordem da carne* (2023) de minha autoria. Em comum, são trabalhos que anarquivam fotografias antropológicas do século XIX usadas na produção da ficção científica da diferença racial apresentada no capítulo 2. Ainda em comum, são trabalhos que excedem os limites dos

arquivos oficiais do mundo antinegro, enquanto rompem com suas fronteiras em direção a uma fabulação crítica produzida com e contra esses arquivos:

> O método que guia essa prática de escrita é melhor descrito como fabulação crítica. "Fábula" denota os elementos básicos da história, os blocos de construção da narrativa. [...] Jogando com os elementos básicos da história e rearranjando-os, representando a sequência de eventos em histórias divergentes e de ponto de vistas em disputa, eu tentei comprometer o status do vento, deslocar o relato preestabelecido ou autorizado e imaginar o que poderia ter acontecido ou poderia ter sido dito ou poderia ter sido feito (Hartman, [2008] 2020, p. 28-29)

Desnecessário repetir que a respeito das pessoas fotografadas, cujas imagens são recompostas nessas obras, tudo o que se sabe é o "registro de seu encontro com o poder" (Foucault, [1977] 2006, p. 207). Se me limito ao poder moderno/colonial e ao seu tempo gramatical preferido, aquele do *Isso foi* (Barthes, 1984), paro por aqui e apenas repito as legendas e classificações arquivísticas das fotos. Diante dos arquivos oficiais do mundo antinegro, o que Saidiya Hartman ([2008] 2020, p. 26) propõe é "perturbar as disposições do poder". Como escritora, ela o faz ao contar histórias impossíveis de vidas negras em fuga em pleno regime de cativeiro durante e após o período colonial dos Estados Unidos, recorrendo a uma gramática especulativa.

> É possível exceder ou negociar os limites constitutivos do arquivo? Ao propor uma série de argumentos especulativos e ao explorar as capacidades do subjuntivo (um modo gramatical que expressa dúvidas, desejos e possibilidades), ao moldar uma narrativa, que se baseia na pesquisa de arquivo, e com isso quero dizer uma leitura crítica do arquivo que mimetiza as dimensões figurativas da História, eu pretendia contar tanto uma história impossível quanto amplificar a impossibilidade de que seja contada (Hartman, [2008] 2020, p. 28)

Fabulação crítica é o método que guia a prática de Saidiya Hartman como escritora. Em seus textos, ela imagina – a respeito das vidas negras que recupera dos arquivos moderno/coloniais – aquilo que não tem como ser verificado, e o faz sem preencher as lacunas dos arquivos, mas salientando-as, expondo os limites desses arquivos. Sua preocupação não está em dar um fechamento interpretativo, histórico, às vidas sepultadas em suas gavetas, armários e discos rígidos, mas em atendê-las por meio de atos de instauração:

> [...] uma lista dos gestos e experiências através dos quais os vivos oferecem a seus mortos uma promoção de existência em outro plano – o ato de instauração –, a acolhida que é dada aos pedidos desses últimos, a margem de manobra que lhes é concedida, os atos e as metamorfoses que os mortos suscitam, as respostas que são propostas às suas solicitações, ou ainda as formas pelas quais eles podem exprimir, de um modo que seja audível, sua insatisfação (Despret, 2023, p. 33)

Assim, Saidiya Hartman atende aos mortos no arquivo por meio de sua escrita. Eu e Rosana Paulino atendemos por meio de nossas obras visuais e verbo-visuais. Por

"similaridade e contiguidade"[382] (Lloyd, 2019, p. 156, tradução minha) instauramos para os pequenos fragmentos visuais daquelas/es que se foram uma existência diferente daquela dos arquivos em que estão domiciliados. Instalamo-los num outro lugar e tempo, possibilitando que sejam vistos, conhecidos, sentidos de maneiras distintas das ordenadas pelos/nos arquivos oficiais do mundo antinegro. Fabulamos por meio de montagens e colagens, compostas com distintos elementos: as imagens de arquivo, tecidos, desenhos, pintura, fotoperformances, fotos de família, materiais diversos e não apenas com a escrita. A prática de fabulação crítica, é importante deixar registrado, não se restringe a esta última modalidade de escritura.

Tanto a montagem quanto a colagem artística implicam um pensamento e um fazer composicional. Em ambas, podemos juntar coisas que nunca pensaram estar juntas. Na montagem, cada elemento compositivo selecionado é uma parte a ser aproximada de outra parte, até se completar o todo, que é a obra acabada. Podemos fazer montagens entre diferentes materiais, linguagens e técnicas artísticas. A montagem permite a separação de suas partes compositivas sem, com isso, alterar as características materiais dos elementos constituintes. O que implica que podemos recompor a montagem, obtendo os mesmos resultados iniciais.

Isso tudo parece funcionar melhor quanto se trata de montagens digitais, também chamadas de colagens digitais, em que os elementos usados são todos virtuais (considero aqui os digitalizados). E nesse momento entro em um campo especulativo. Os elementos virtuais, por também serem compostos de matéria e energia (ao nível quântico), variam no tempo? Estão também eles sempre em formação? Se há variação, me parece imperceptível aos olhos. Talvez seja da mesma temporalidade das pedras ou até mesmo do sódio que, no mar, se mantém estável por cerca de 200 milhões de anos. Se há variação, então, nem mesmo obras digitais possuem uma *forma final.*

Quando lidamos com materiais físicos, a montagem se aproxima ainda mais da colagem, dado o maior grau de imprevisibilidade quanto ao resultado. Quando a junção dos elementos compositivos se dá com o uso de cola – isto é, quando os elementos são reunidos no nível molecular de sua materialidade, quando são alterados em sua composição física/química – chamamos de colagem. A prática artística da colagem e montagem analógica não é hilomórfica, como aqueles que pensam a partir do modo moderno/colonial tendem a conceber. Não se trata de aplicar uma forma pré-concebida a uma matéria inerte, à espera de recebê-la. Mas de seguir e intervir – energética e materialmente – no fluxo dos materiais,

[382] No original: "similarity and contiguity".

redirecionando-os. Por mais que tenhamos uma imagem prévia, um esboço ou até mesmo um modelo a seguir, é preciso acompanhar os fluxos e transformações dos materiais, como respondem uns aos outros e a nós, em busca da forma que vislumbramos alcançar naquele momento. A qual, muitas vezes, não resulta em como imaginamos inicialmente.

Como afirma Tim Ingold (2012, p. 36), "[...] o que o cozinheiro, o alquimista e o pintor fazem não é impor forma à matéria, mas reunir materiais diversos e combinar e redirecionar seu fluxo tentando antecipar aquilo que irá emergir". Posso considerar terminado um trabalho de colagem, mas isso não significa que seus materiais não continuem interagindo uns com os outros e com o ambiente, criando continuamente formas não previstas por mim. "Forma é morte; dar forma é vida" (Ingold, 2012, p. 26). Não existe forma que seja eterna (Brasileiro, 2022).

> [...] quanto mais os teóricos falam sobre agência, menos eles parecem ter a dizer sobre a vida; quero inverter essa ênfase. [...] defenderei que esse foco nos processos vitais exige que abordemos não a materialidade enquanto tal, mas o fluxo de materiais. [...] temos que seguir esses fluxos, traçando caminhos através dos quais a forma é gerada, onde quer que eles nos levem. [...] devo determinar o sentido específico no qual o movimento por esses caminhos é criativo; isso implica ler a criatividade "para frente" enquanto uma reunião improvisada com processos formativos, ao invés de "para trás" enquanto abdução, a partir de um objeto acabado, até uma intenção na mente do agente (Ingold, 2012, p. 27).

Fiz essa introdução porque quero enfatizar como as montagens e colagens – em seus usos de diversos materiais – fabulam vida como continuidade e produção de diferença a partir daquilo que os arquivos moderno/coloniais consideram estar morto, em sua *forma final*, fixa e definitiva, sem possibilidade de ser visto, sentido, entendido e imaginado outramente. Em comum, os quatro trabalhos selecionados usam fotografias antropométricas feitas por Augusto Stahl em 1865, no Rio de Janeiro-RJ a mando de Louis Agassiz: um atestado visual da morte social dos fotografados. São imagens que pretendiam fixar visualmente na forma dos corpos um conceito abstrato produzido cientificamente: *tipo racial*. Assunto abordado no capítulo 2.

São retratos que mostram "onde o científico encontra o estético"[383] (Bradley, 2023, p. 171, tradução minha) na produção de corpos negros dissimulados. Contudo, porque a carne negra é, simultaneamente, anterior e o centro deslocado da ordem das formas da Estética, ela carrega em si a possibilidade de deformar e arruinar toda forma e todo discurso atrelado imposto. Sendo assim, nessa cena, apresento fabulações de: 1) corpos negros dissimulados deformados pela colagem, isto é, que retornam à condição de existência negra encarnada; 2) existências negras encarnadas que desordenam os discursos científicos que lhe vestiram.

[383] No original: "where scientific and the aesthetic meet".

Começo pelo trabalho mais antigo, *Assentamento* de Rosana Paulino. A série litográfica é de 2012. A instalação é de 2013 e conta com impressões digitais sobre tecido, desenhos, esculturas e vídeos. Nessa escrita, incompleta, presto atenção à imagem recomposta pela artista. Trata-se de uma das fotografias legendadas por *Retrato de uma mulher, nua, costas, perfil e frontal* (*Figura 11*) feita por Augusto Stahl. Tanto nas litografias, quanto nas impressões digitais sobre tecido, a artista ultrapassa os limites do que consegue fazer a fotografia. Uma foto de uma pessoa no máximo atesta sua existência, já mencionei. É a partir da foto despida das camadas discursivas de sua consignação arquivística, após esse gesto de despir ou "protocolo iconoclasta"[384] (Azoulay, 2014, p. 23, tradução minha), que Rosana Paulino fabula criticamente o que sobre essa mulher fotografada poderia ser dito e visto para além/aquém de suas legendas no arquivo e do que consegue mostrar sua fotografia.

Numa das litografias, a artista desenha fios que lembram raízes saindo do ventre, da cabeça e das pernas da mulher. A qual está envolta por um círculo menor de contorno vermelho e um maior de fundo pintado de verde (*Figura 62*). Penso nos modos encontrados por essa mulher para recriar suas raízes numa sociedade hostil a sua existência, nos modos como se assentou numa terra desconhecida, do outro lado do Atlântico, do outro lado de seu lar. No limite do que a fotografia permite dizer, a artista fabula não com textos, mas com lápis e pincel sobre uma matriz de pedra polida. Quanto tempo levará para que suas litografias se transformem em outra coisa? Para que não exista mais a imagem criada pela artista? Quanto tempo vive uma pedra?

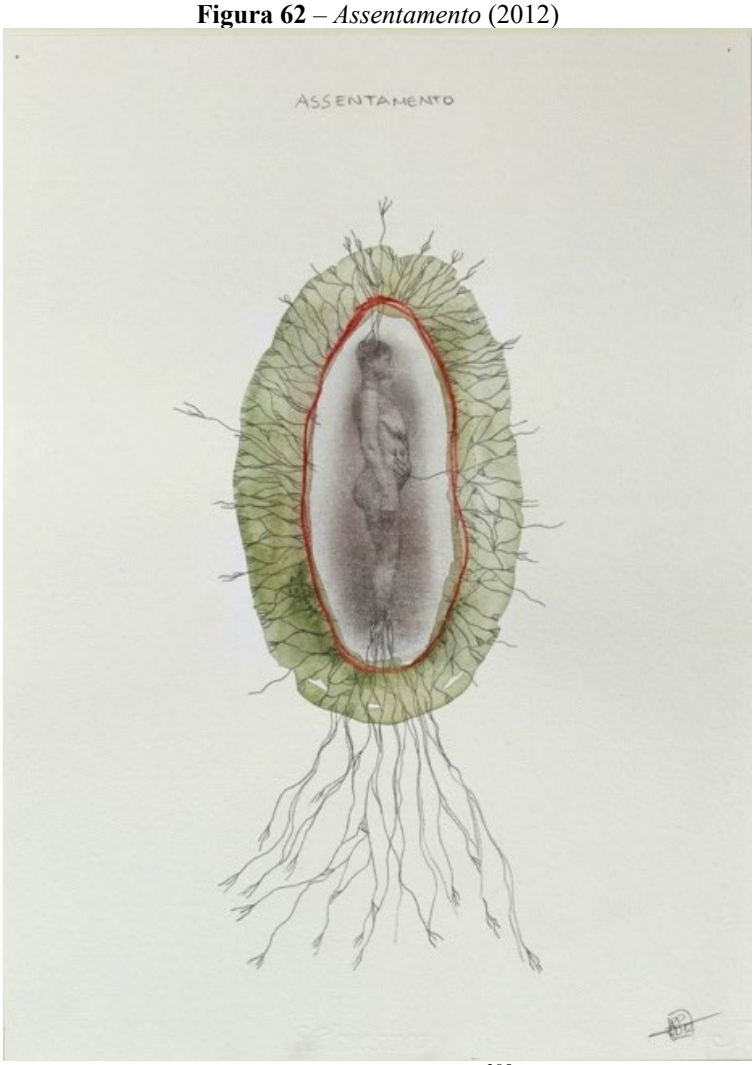
Talvez essa seja o modo mais engenhoso de preservar a imagem dessa mulher, não como *Retrato de uma mulher, nua, costas, perfil e frontal*, mas como *Assentamento*, por um período que nem os arquivos do mundo antinegro e, talvez, nem o capitalismo, deem conta de alcançar. Desse modo, a imagem foi reinscrita na pedra e, como memória visual, ao vê-la recordo que sempre é tempo de retornar para recuperar e reexistir com os nossos: "você não sabe aonde vai, então guarda na memória de onde vem" (Despret, 2023, p. 26). Poucos suportes são tão duráveis para uma inscrição quanto esse: uma pedra. E isso, é um conhecimento muito antigo.

Nos primeiros anos da Antropologia, a fotografia se apresentou como ferramenta de captura científica no lugar do desenho, já que mais *objetiva*. Rosana Paulino inverte essa lógica ao retornar ao desenho litográfico. Ao fazê-lo expõe a *objetividade* como apenas mais

[384] No original: "protocolo iconoclasta".

uma ficção científica e amplia os significados do retrato: aquela não é apenas uma mulher que existiu, ela é uma mulher que assentou e enraizou nesse solo, dito brasileiro.

Figura 62 – *Assentamento* (2012)



Fonte: Rosana Paulino[385]

Entre outros significados, no dicionário *assentamento* significa: *ação de assentar*, *de estabelecer residência fixa* e *ajustamento de peças de uma construção*. Contudo, Rosana Paulino apresenta mais um sentido para o título de sua obra: "transplantados à força, os africanos e africanas que aqui chegaram trouxeram seus saberes e práticas. Assentaram aqui sua força, seu axé" (Paulino *apud* Aulicino; Oliveira, 2015, p. 93). Assentamento, no Candomblé, diz respeito ao lugar (pessoa ou objeto) em que energias vitais fazem morada, se assentam ou se inscrevem.

> No que tange o Candomblé, a palavra "assento", ou *ajobo*, define objetos nos quais é fixado o orixá, [...] mas também os recipientes nos quais esses objetos são

[385] Disponível em: https://www.rosanapaulino.com.br/blank-5.

> "assentados", e mais ainda, o local onde os recipientes são assentados, o "assentamento". Além disso, todas as substâncias, sangue de certos animais abatidos ritualmente e ervas decoctadas e misturadas à água em rituais com canções sagradas, que revestem os objetos utilizados, fazem parte fundamental do "assentamento" e, assim também o constitui (Aulicino; Oliveira, 2015, p. 93).

Com essa significação, a artista nos guia na leitura de sua obra a partir de epistemologias afrodiaspóricas que reconhecem a importância da ancestralidade para a continuidade da vida. É nessa chave de leitura que penso em como as linhas que saíram dessa mulher (penso nela como um nó, um emaranhado de linhas) se emaranham e criam outros nós, com outras linhas, na tessitura de variações infinita que é essa malha rizomática que chamamos de vida (Ingold, 2015, 2022; Glissant, [1990] 2021).

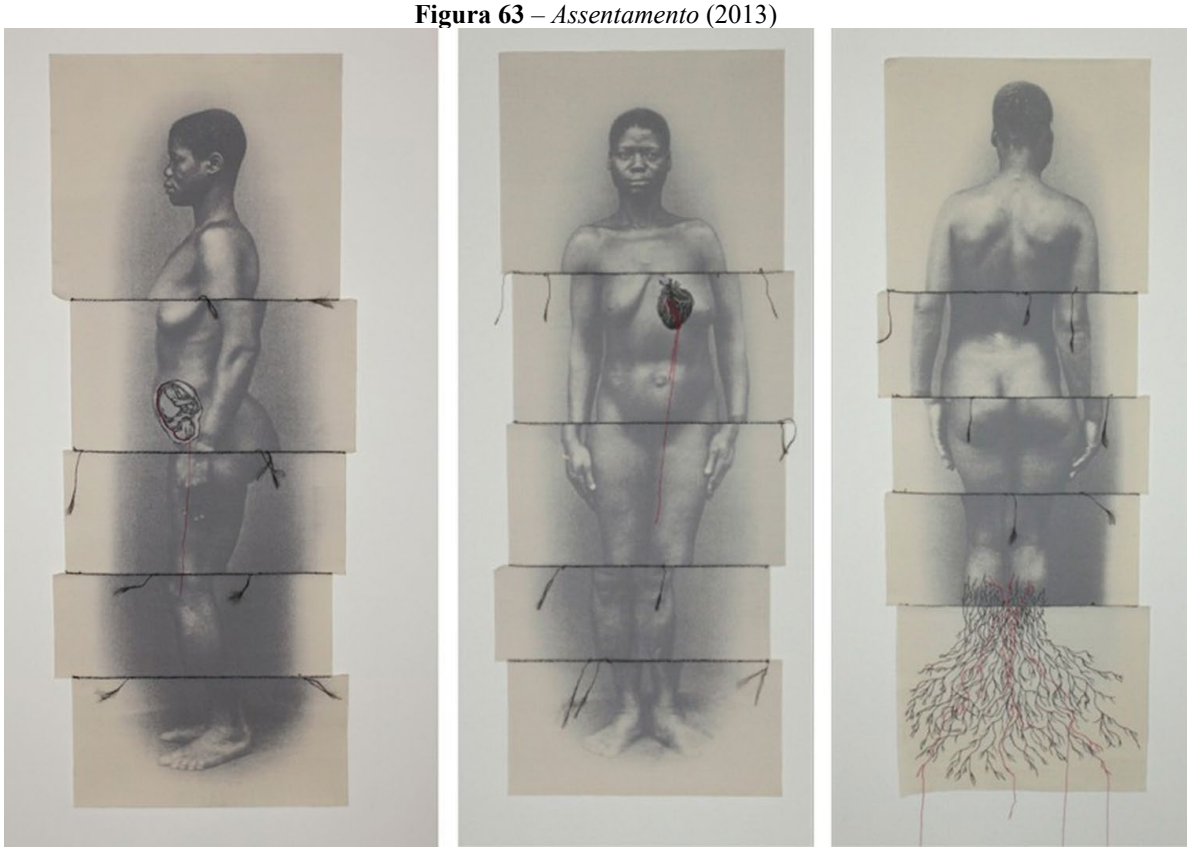
Lembro de ter visto cinco litografias dessa série, não consegui averiguar se existem mais. Continuo minha leitura de *Assentamento* pela impressão digital em tecido presente na instalação de 2013. Em 2020 escrevi que *Assentamento* era uma imagem ausente[386]. Eu notava que a montagem era uma imagem amorosa da mulher negra e não me recordava da existência de tais imagens no circuito cultural hegemônico de visualidade pública brasileiro. Lembro de já ter assistido a muitos debates de intelectuais da fotografia (em sua maioria homens brancos europeus) falando do excesso de fotos: tudo já tinha sido fotografado. Debates que me incomodavam, pois bastava olhar para fora do espelho narcísico e eles veriam que pessoas negras quando aparecem fotograficamente nos circuitos culturais da branquitude, em que se inserem os fotógrafos que esses intelectuais legitimavam, são quase sempre na condição de corpos negros dissimulados. Cadê imagens complexas de pessoas negras? *Assentamento* é uma imagem complexa, que resolve uma imagem que, embora tenha sido produzida para subjugar as pessoas negras, para mim, como para Rosana Paulino, apenas atesta nossas existências.

Vi a instalação em 2018, na Pinacoteca de São Paulo. A fotografia impressa em tecido tinha escala humana. A imagem era composta por cinco pedaços de tecidos impressos, cada um com um fragmento do corpo da mulher, suturados (termo usado pela artista ao referir-se a sua costura) uns aos outros. A linha da sutura é visível, fios soltos aparecem da junção feita entre os tecidos. Estes não se encaixam perfeitamente uns aos outros. O desencaixe material implica no desencaixe da imagem do corpo. Um copo fragmentado, que apesar da sutura, não se une como uma unidade indivisível.

[386] Texto *Delante de Assentamento* publicado no livro *Políticas y narrativas del cuerpo* (2022).

Essa foi a solução estética material e formal encontrada pela artista para mostrar que essa mulher, sequestrada de sua terra, separada de sua família, obrigada a trabalhar servilmente como objeto do patrimônio de outrem, se recompõe nessa terra distante. “Esse corpo que foi reunido novamente de forma imprecisa representa o esforço sobre-humano de africanos e de afrodescendentes para refazerem suas identidades, histórias e vidas em meio à imigração forçada”. (Felinto, 2016, p. 282). A sutura é o reconhecimento do trauma extremo vivido por essa mulher e por todas nós, Outras, que existimos num mundo antinegro. A violência colonial/racial/patriarcal/capital deixa feridas que, se e quando cicatrizam, deixam marcas – como hieroglifos que não se apagam – mas que passam a fazer parte da recomposição que fazemos, como fez Fanon ([1952] 2008), como fez o leopardo de *Pontes sobre Abismos*.

Figura 63 – *Assentamento* (2013)



Fonte: Revista Continente[387]

Na imagem frontal da mulher negra, Rosana Paulino sutura um coração (um desenho em tecido). Na de perfil, um feto no útero. Na de costas, novamente, raízes saem de suas pernas (*Figura 63*). Para a artista, aquela mulher não é um mero objeto, ou um tipo racial. É uma pessoa que existiu, possui sentimentos, pode ter sido mãe, pode ter gerado outras vidas e

[387] Disponível em: https://revistacontinente.com.br/edicoes/234/rosana-paulino

assentou numa terra que lhe era estranha. Vejo mais uma vez os fios que saem de suas pernas, fios pretos e vermelhos que escorrem pela parede da galeria, e penso nas maneiras pelas quais "nossa era está presa a dela" (Hartman, 2020, p. 31). De algum modo, sou sua continuação. De algum modo, todas/os que viram essa imagem também estão emaranhados na existência daquela mulher que a artista faz questão de que lembrássemos.

Assim, leio *Assentamento* como uma "imagem resolutiva" (Santos, 2018, p. 114), pois transforma uma imagem produzida e usada para fins de dominação colonial/racial em uma imagem capaz de nutrir imaginários de *vida-liberdade* (Evaristo, 2017), de emancipação ético-política de um mundo organizado por colonialidades. Uma imagem que afirma a carne nua não como atestado de morte social, como afirmavam os textos dos antropólogos no século XIX, mas como exorbitância afetiva, criativa, vital. Como afirma Nego Bispo (2018), imagens são instrumentos de poder e as resolutivas são remédios que nos protegem e nos curam das imagens moderno/coloniais. Remédio que começou a ser formulado naquele gesto iconoclasta inicial da artista, o de não aceitar que essa imagem é apenas um *tipo racial*.

> [...] contestar estereótipos significa então aumentar a diversidade de imagens, ou seja, aumentar a criação e a circulação de imagens que deem também outros sentidos, abrindo o campo de significação desse grupo de pessoas. Essa abertura é capaz de engendrar realidades, seja através de novas compreensões em relação ao grupo fixado pelo estereótipo, seja como uma possibilidade também diversa de autoidentificação do próprio grupo. Assim, a luta para abertura dos estereótipos é frequentemente uma luta para aumentar a diversidade de identidades as quais os indivíduos podem imaginar possíveis, trata-se da política da imagem. (Dossin, 2018, p. 359)

Em *Assentamento*, Rosana Paulino, contesta (po)eticamente o estereótipo *tipo racial*, ao "considerar as vidas precárias que são visíveis apenas no momento de seu desaparecimento" (Hartman, 2020, p. 29). A artista resgatar a mulher morta dos arquivos, nesse toque indicial, visual e fotográfico que fratura a cronologia e amplifica sua existência hoje, seja literalmente, pela escala de impressão de sua foto, seja por meio dos desenhos que acrescenta à imagem de sua carne nua. Instaura, pois, para ela, uma outra existência e continuação. De 2013 em diante, pelo tempo que durar o tecido e os arquivos digitais que reproduzem a obra, a imagem dessa mulher continuará existindo (mesmo significante), também, como *Assentamento* (com outro significado).

Em concordância com a professora Francielly Rocha Dossin (2018), *Assentamento* ampliou a diversidade de imagens e de sentidos produzidos sobre nós, mulheres negras. Ao interromper o fluxo de um estereótipo moderno/colonial que orientava ler essa mulher nua como um corpo negro dissimulado, a artista criou uma brecha no cativeiro ontoepistemológico dos arquivos visuais do mundo antinegro. Rasgou seus roteiros e

desobedeceu aos protocolos de iconização. E fez, o que para a objetividade fotográfica é impossível, inscreveu na imagem o que pode/poderia ter sido dito e visto.

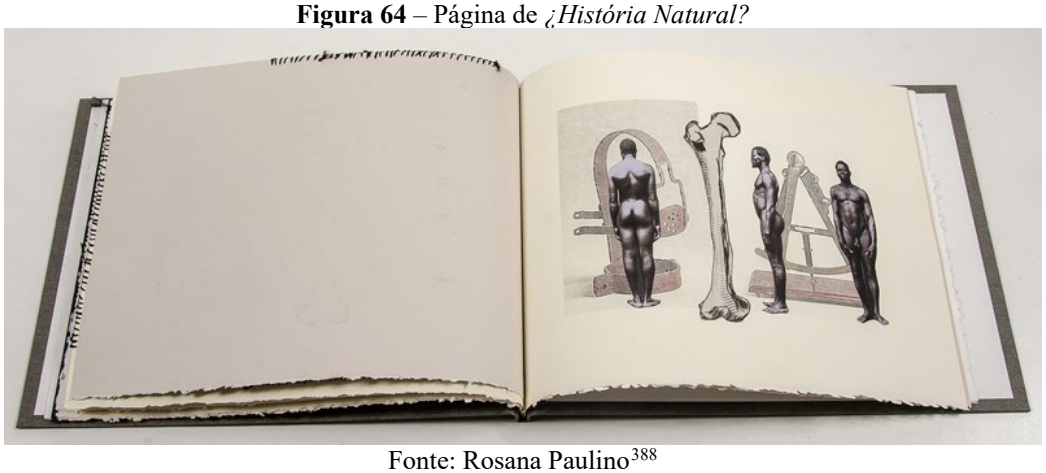
É possível que *Assentamento* nada signifique para a branquitude de plantão, vigilante em defesa de seus privilégios no mundo antinegro. Mas é um remédio, um conforto, infunde beleza, para nós mulheres negras, que tivemos, e ainda temos, nossa imagem depreciada em muitas das produções midiáticas, artísticas, culturais desse mundo criado à revelia de nossas existências. Penso que é um remédio também para a branquitude que para a obra se abrir, pode ajudar a que se emancipem de suas fantasias supremacistas.

Assim, se em 2020 eu escrevi que *Assentamento* era uma imagem que faltava. Hoje escrevo que nos últimos quatro anos conheci várias obras que, como *Assentamento*, também são remédios de cura coletiva. Porém, porque uma imagem não basta contaminar o imaginário hegemônico que guia a manutenção do mundo antinegro, afirmo a necessidade de se produzirem milhares de remédios como *Assentamento*, até que se ultrapasse o ponto de saturação desse imaginário.

Em *¿História Natural?* (2016), por sua vez, encontro algumas das fotografias antropométricas feitas por Augusto Stahl no âmbito da Expedição Thayer, mas não só. Junto a essas fotos, outras imagens (fotos, desenhos, pinturas) da iconográfica científica colonial/imperial brasileira se somam na composição visual montada em cada página do livro. O gesto anarquivista da artista é, simultaneamente, iconoclástico e resolutivo. Rosana Paulino interfere no fluxo das imagens que recupera dos arquivos oficiais do mundo antinegro, redirecionando-as para que questionem as epistemologias às quais serviram de suporte ilustrativo. Assim, imagens produzidas para fins de dominação colonial/racial de pessoas e terras se voltam contra seus criadores, questionando os roteiros científicos que guiavam/guiam a produção de corpos dissimulados. No livro, portanto, a artista faz uma reescritura (po)ética de produções científicas que resultaram em textos denominados de História Natural, na qual pessoas negras sempre perdem a luta pela vida.

> Re/escritura: uma grafia da história não entendida como representação, mas uma grafia da história entendida como apresentação, sempre aberta a outros significados possíveis. [...] não significa entender a re/escritura da história como uma nova representação, recontando-a de outra forma, não se trata de representar o fato, mas de entender a história como apresentação, como um gesto performativo, como uma ação operatória construída a partir do presente [...] (Arantes, 2015, p. 97-98).

Figura 64 – Página de *¿História Natural?*



Fonte: Rosana Paulino[388]

Na reescritura da artista, a História Natural deixa de ser um discurso científico universal sobre o passado para se tornar um questionamento sobre esse discurso. Na *Figura 64*, vejo uma das imagens feitas por Augusto Sthal, trata-se da foto de um homem negro, nu, nas posições frontal, perfil e de costas. Nessa página sua imagem se sobrepõe a de ferramentas científicas oitocentistas (em mesma escala de tamanho) utilizadas para fazer medições de suas características físicas. Por meio de resultados matemáticos, os cientistas esperavam provar a inferioridade moral e cognitiva daqueles que este homem representava como um tipo de sua raça. Entre as imagens do homem, vejo o desenho de um osso humano (de tamanho um pouco maior do que a imagem do homem). O osso e as ferramentas científicas me recordam à Frenologia, em voga entre 1810 e 1850 aproximadamente: cientistas acreditavam que por meio de medições do crânio se poderia determinar as aptidões mentais (morais e cognitivas) de cada pessoa. Poder-se-ia, por exemplo, prever possíveis tipos criminosos.

> Em 1839 e em 19844, Samuel Morton, físico e anatomista de Filadélfia, publicou dois trabalhos nos quais analisava crânios de diferentes espécies humanas. Nesses trabalhos, classificados como menos desenvolvidos do que os brancos, os negros foram associados à deficiência moral, desvio sexual e inteligência menor. A frenologia explorada por Morton, assim como por outros desde fins do século XVIII e primeiras décadas do XIX, comparava os formatos e os tamanhos de crânios de humanos brancos e negros e de símios. As teorias do norte-americano Morton deram argumentos aos defensores da escravidão nos EUA, pois "concluíam", mais uma vez, que a raça branca era superior às outras (Koutsoukos, 2010, p. 117).

Acrescento apenas que as teorias racistas criadas por Samuel Morton [1799-1851] influenciaram fortemente Louis Agassiz e sua expedição científica e fotográfica no Brasil. A *Figura 64* mostra essa relação entre a frenologia e a fotografia antropométrica. Guiadas pela chave de leitura que é o título, as imagens das páginas questionam tanto a prática científica,

[388] Disponível em https://www.rosanapaulino.com.br/blog/historia-natural/,

quanto seus discursos, ambos produtores da tal *História Natural*. Longe de considerar as fotos da antropometria, as ferramentas científicas e seus métodos racistas como *coisas do passado*, a artista parece considerar como possibilidade sempre presente, disponível para atualização a qualquer momento. Basta que se reencenem os roteiros moderno/coloniais, como as tecnologias de reconhecimento facial abordadas na cena 2.8 vêm fazendo.

Figura 65 – Páginas de *¿História Natural?*



Fonte: Rosana Paulino[389]

Desse modo, a fotografia do homem negro, nu, nas posições frontal, perfil e de costas ganha uma outra existência, em outro domicílio. De onde nos ensina (po)eticamente sobre

[389] Disponível em https://www.rosanapaulino.com.br/blog/historia-natural/,

discursos científicos que contribuíram na produção do mundo antinegro. Ver o livro é se questionar sobre a continuidade desses discursos no hoje. Nas espirais do tempo (Martins, 2021), o passado não é independente e separado do presente ou do futuro. No agora, nos compete posicionar o passado. O que nos inspira do passado? Que lições levar adiante? E quais não? São questionamentos que afloraram em meu encontro com *¿História Natural?*

Os arquivos não são guardiões do passado. "O arquivo preserva elementos de nosso mundo em comum, conserva aquilo que nos permite modelá-lo distintamente, de novo, em comum"[390] (Azoulay, 2014, p. 33, tradução minha). Fabular criticamente com e contra os arquivos oficiais do mundo antinegro é pôr em prática essa afirmação de Azoulay (2014). É pôr em movimento e (re)modelar o que esses arquivos consideram como fixo e acabado, porque pertencente ao passado. O que implica, evidentemente, pensar e criar fora da cronologia. É no agora que as escolhas são feitas.

¿História Natural? é, do começo ao fim, um livro que questiona as escolhas científicas que foram feitas. Negar, esquecer, ou recalcar como *pseudociência* essas escolhas não contribui em nada para sua não repetição. Ao conhecer as decisões científicas tomadas e seus efeitos, podemos escolher não as repetir. Paradoxalmente, para conhecê-las é preciso que elas tenham sido preservadas nos arquivos científicos, daí porque não advogo a destruição dos arquivos oficiais do mundo antinegro, mas sim o anarquivismo crítico. "O arquivo como modalidade de acesso ao comum não pode ser ignorado. O apelo para destruir o arquivo corre o risco de ser um apelo para abolir a acumulação de ações das pessoas a partir das quais o arquivo é feito"[391] (Azoulay, 2019, p. 231, tradução minha).

Desse modo, a artista remonta em seu livro imagens vindas de diversos arquivos científicos. Questiona o discurso criado como História Natural e suas segregações: flora, fauna, gentes (pessoas racializadas como não-brancas). Todos transformados em objetos de estudo científicos. Na *Figura 65*, na última imagem, vejo mais uma das fotografias antropológicas feitas por Augusto Sthal. A menina jovem, de turbante tem a face recortada. Duas imagens que suponho serem de um homem indígena também estão na página com os rostos recortados. No lugar dos rostos, vejo uma parte da imagem de fundo: uma reprodução de um azulejo português com desenhos de caravelas no mar. A ausência das faces amplifica meu desconhecimento a respeito do que essas pessoas pensavam, do que sentiam, de suas

[390] No original: "El archivo preserva elementos de nuestro mundo común, conserva aquello que nos permite moldearlo distintamente, de nuevo, en común".
[391] No original: "The call to smash the archive risks being a call to abolish the accumulation of people's actions out of which the archive is made".

histórias de vida. Nada disso sei, nada disso interessava aos arquivos da ciência, bastavam suas imagens e suas medidas.

Noutra página, vejo um crânio humano e sobre ele impresso os textos: *o progresso das nações*; *a salvação das almas*; *o amor pela ciência*. Três frases que resumem o genocídio moderno/colonial na passagem da justificativa religiosa até a laica (baseada na produção de verdade científica e histórica). Costurada a essa página, um tecido com um desenho de flor, mais uma reprodução de azulejo português, uma mancha vermelha escorre do centro da flor. Noutra, dois desenhos de um crânio ao lado da foto frontal de uma mulher negra nua, sobreposta por um desenho da flora brasileira. Sobre as imagens, o texto tipográfico *a ciência é a luz da verdade?* se repete em tinta vermelha.

Figura 66 – Páginas de *¿História Natural?*



Fonte: Rosana Paulino[392]

As frases, ora irônicas, ora questionadoras, amplificam a violência das epistemes enunciadas por esses arquivos científicos. São frases que exigem de nós, leitoras/es, uma resposta. O livro questiona como me engajo com ele. Não é uma obra contemplativa. Em

[392] Disponível em https://www.rosanapaulino.com.br/blog/historia-natural/.

¿História Natural? me sinto implicada por "um olhar negro que exige formas ativas de engajamento, em vez de atos passivos de observação ou consumo – que requer o trabalho de testemunho de seu espectador. É o trabalho de suportar o desconforto e encará-lo de frente"[393] (Campt, 2021, p. 153-154, tradução minha). Essa pesquisa acadêmica e esse texto são respostas que dou a essa obra. Que até hoje pouco se questione no país as implicações entre o capital, o colonial e os discursos científicos da analítica da racialidade (Silva, 2007) é sintomático de um passado que não passa, porque negado, recalcado, desconhecido e/ou não questionado. E isso não é mera ignorância, é umas das principais estratégias de manutenção do mundo como o conhecemos.

Ao mesmo tempo em que recusa o desconhecimento, Rosana Paulino mostra que para conhecer devemos juntar o que, no pensamento moderno/colonial, é considerado como separado. Faz isso por meio da costura, um modo material frágil, que pode se desfazer, os fios soltos das linhas (*Figura 66*) me mostram que a decisão de conhecer é minha. O que pode significar confrontar-me comigo mesma, com as verdades que me compõe como pessoa, com meu ego. O que pode ser o início de um processo de cura, de enfrentamento de dores traumáticas pra pessoas negras e de suicídio do ego supremacista para pessoas brancas. Em resumo, portanto, tanto *Assentamento* quanto *¿História Natural?* são obras que apostam em outros modos de pensar e de conhecer.

> [...] *Assentamento* e *¿História natural?* se valem de um arcabouço comum da iconografia científica do século XIX sobre o Brasil. Nas fotografias e livros de viajantes, onde o corpo do africano escravizado é equiparado a elementos diversos da flora e fauna do país, e onde se criam justificativas científicas para considerá-lo inferior, Paulino vai buscar um outro passado, uma outra genealogia, que diz respeito não apenas à sua história, mas à de todo um povo. Sua obra se nutre da memória, que pode ser pessoal e íntima, ou coletiva. Fala de sua origem e condição de mulher negra no mundo contemporâneo e, ao mesmo tempo, de ancestrais que foram despojados de suas individualidades, afastados de suas raízes para virar objeto da ciência (Nery; Piccoli, 2018, p. 10-11).

Foram esses trabalhos de Rosana Paulino que me motivaram a pesquisar sobre a fotografia antropométrica e criminológica. Aquele lado da prática fotográfica que não aparece nas teorias sobre fotografia, mas que ainda naturalizam a *partilha do sensível* (Rancière, 2019) do mundo em que existo. Quando vi essas duas obras expostas na Pinacoteca de São Paulo, em 2018, lembro que imediatamente comecei a questionar como nós, pessoas negras, aparecemos "como categorias arquivístico-políticas" (Azoulay, 2024, p. 111).

---

[393] No original: "[...] a Black gaze that demands active forms of engagement, rather than passive acts of watching or consumption— that requires the work of witnessing from its viewer".

> A violência envolvida na produção dessas categorias, quando perceptível, é em grande parte institucionalizada e estrutural. Algumas dessas instituições exercem mais violência que outras, sendo autorizadas à medida que os objetos fabricados – tais como "vagabundo", "escravo" ou "arte da Oceania" – surgem no campo fenomenal fabricado (Azoulay, 2024, p. 111-112).

Tal como se fosse uma peça de teatro, passamos a exercer os papéis, os que nos foram pré-determinados pelos arquivos institucionais e midiáticos do mundo antinegro. Os limites entre o dentro e o fora, o que pode e o que não pode, o que pertence ao presente e ao futuro e o que está condenado ao passado, o que é conhecimento universalmente válido, tudo isso já está previamente definido. O controle das exceções à essas predeterminações é um dos *modus operandi* para a manutenção do mundo antinegro. "As pessoas que insistem em abandonar as posições a elas atribuídas para tentar agir de algum outro lugar são frequentemente deslocadas, confinadas ao arquivo ou à prisão (ou ambos), e esse deslocamento é apresentado como o veredicto da seleção natural" (Azoulay, 2024, p. 112). Uma das lições mais importantes que os quilombos de ontem e de hoje mostram é que não se negocia fuga com quem quer lhe capturar. Noutros termos, toda fuga tem algo de opaco.

No trabalho que apresento em sequência me junto às pessoas fotografadas por Augusto Stahl e Walter Hunnewell [1840-1920] durante a *Expedição Thayer* no intuito de nos rebelarmos contra o livro diário de viagem da expedição: *Viagem ao Brasil (1865-1866)* de Louis Agassiz e Elizabeth Agassiz. A primeira edição desse livro data de 1868, mas não é contra ela que nos rebelamos e sim contra a publicada pelo Senado Federal brasileiro nos anos 2000, em homenagem aos *500 anos de descobrimento do Brasil*. Noutros termos, o governo brasileiro no início deste século patrocinou, com dinheiro público, a reedição de um livro, cujo texto afirma a inferioridade de pessoas negras e indígenas. A partir do momento que o Estado resolve publicar um livro de cunho racista, ele está informando à sociedade que corrobora com os discursos e pensamentos veiculado naquele livro. Em termos cronológicos, o livro de artista que apresento adiante não é um trabalho sobre um passado remoto, mas sobre um bem recente.

Começo por recapitular duas questões importantes no processo de imposição do mundo antinegro pelos colonizadores com legitimação dos Homens da ciência: a escrita e o discurso científico. Que "a equação escrita = memória/conhecimento é central para a epistemologia ocidental" (Taylor, 2013, p. 55) nós já sabemos. Um dos mais antigos registros da escrita para fins da produção do mundo antinegro, está nos livros contábeis do tráfico de escravizados e na Bula do Papa Nicolau V, de 1455, citada no primeiro capítulo. Além desses

registros diretos, outro mais sutil (ou talvez nem tanto) está na produção da História e noutras disciplinas das Humanidades.

Povos, cuja produção de conhecimento se inscreve, preserva e dissemina principalmente pela oralidade, foram considerados com pré-históricos, selvagens, primitivos. Enquanto os colonizadores elegeram a si mesmos como Sujeitos da História, já que seu principal modo de registro e transmissão de conhecimento se baseava na escrita. Os documentos textuais produzidos pelos colonizadores tornaram-se, então, a principal fonte da pesquisa histórica, em particular, e das Humanidades, em geral. Desse modo, fomos capturadas/os pela escrita por meio de discursos diversos, do religioso, passando pelo contábil, até os históricos, científicos e filosóficos pós-iluministas e daí por diante. O livro *Viagem ao Brasil (1865-1866)* é apenas um exemplo do uso dessa modalidade de escritura para fins de dominação moderna/colonial.

> O discurso é uma atividade intelectual governada por regras que são apenas parcialmente explícitas; é um conjunto de práticas coordenadas entre posições que definem e diferenciam o acesso às fontes de poder e de saber e a autoridade sobre seu uso. [...] O discurso é um campo de possibilidades, do qual uma parte unicamente se realizará; é um sistema de exclusão e de rarefação, no qual o autorizado nunca será esgotado, e o proibido nunca completamente delimitado (Ophir [1990] *In*: Salomon (org.), 2011, p. 75-76).

Por meio da escrita, o discurso histórico condenou/condena pessoas negras e indígenas ao passado da humanidade, enquanto o discurso científico produziu/produz ferramentas de captura diversas – como a diferença racial, por exemplo – que (re)instauram, a cada uso o mundo como o conhecemos. O que quero dizer com isso: "a ciência é uma atividade de criação de mundo" (Ophir, [1990], *In*: Salomon, 2011, p. 78). Junte os discursos sobre racialidade produzidos por Agassiz aos retratos antropológicos realizados a seu mando e teremos um exemplo da produção científica, de iconização violenta, de corpos negros dissimulados, ou simplesmente: *tipos raciais*.

> Se entendermos o retrato como a "arte de criar retratos" (imagem e texto) e como "descrição gráfica detalhada", de que maneira poderíamos entender uma variedade de formas de criação de imagens Negras públicas contemporâneas em/como recusas de acesso às lentes, às disciplinas e às demandas mortais dos mundos antinegros em que vivemos, trabalhamos e lutamos para tornar visíveis (para nós mesmas, se não para outrem) todos os tipos de passados, presentes e futuros Negros possíveis? (Sharpe, 2023, p. 208).

O livro de artista *Viagem ao Brasil (1865-1866): a desordem da carne* (2023) é uma reescritura literal, isto é, feita por cima das páginas do original, um dos exemplares da edição publicada nos anos 2000. Uso linguagens e técnicas diversas, mas principalmente de colagens analógicas e fotomontagens digitais com uso dos retratos feitos na expedição científica,

fotoperformances minhas, retratos 3×4 meus, retratos de minha família, fotografias de paisagens feitas por mim, fotografias de satélite da Nasa, desenhos da flora e fauna brasileira da época e mapas.

Dado a impossibilidade de, no espaço dessa cena, descrever um trabalho de 424 páginas, vou focar no que diz respeito aos modos como trabalhei (po)eticamente com os retratos de pessoas negras e indígenas forçadas a aparecer, os quais recuperei do arquivo institucional do *Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, Harvard University*. Minha intenção foi tanto enfatizar a violência discursiva do livro, quanto mostrar a exorbitância da carne negra a esse discurso. Noutros termos, considero a carne negra como "um excedente do domínio do significante sobre o enunciável" (Ophir, [1990], *In*: Salomon, 2011, p. 79).

Eu comecei esse trabalho em 2019, reencenando[394] as poses do *Retrato de uma mulher, nua, costas, perfil e frontal* (*Figura 11*), daí em diante produzi a série *(C)oração*[395] (2022) e a fotomontagem digital *Sou porque somos*[396] (2022). Mas foi no início de 2023, quando encontrei essa publicação recente de *Viagem ao Brasil (1865-1866)*[397] que soube como deveria concluir essa pesquisa artística. Precisávamos, eu e minhas/meus companheiras/os retratadas/os do século XIX, ocupar o livro, expor a violência de seu discurso, desordenar sua escrita e reafirmar nossa existência plural, infinita, nas mesmas páginas em que fomos inscritas/os como socialmente mortas/os.

> A rebeldia é uma prática de possibilidade em um tempo no qual todas as estradas, a não ser aquelas criadas pela destruição, se encontram bloqueadas. Não obedece a nenhuma regra e não tolera nenhuma autoridade. É impenitente. Transita nas visões ocultas de outros mundos e em sonhos de uma vida diferente. A rebeldia é uma contínua exploração daquilo que poderia ser; uma improvisação com os termos da existência social, quando esses já foram ditados, quando há pouco espaço para respirar, quando você se vê condenada a uma vida de servidão, quando o lar da servidão assoma em qualquer sentido que você vá. É a infatigável prática de tentar viver quando você nunca foi destinada a sobreviver (Hartman, 2022, p. 242).

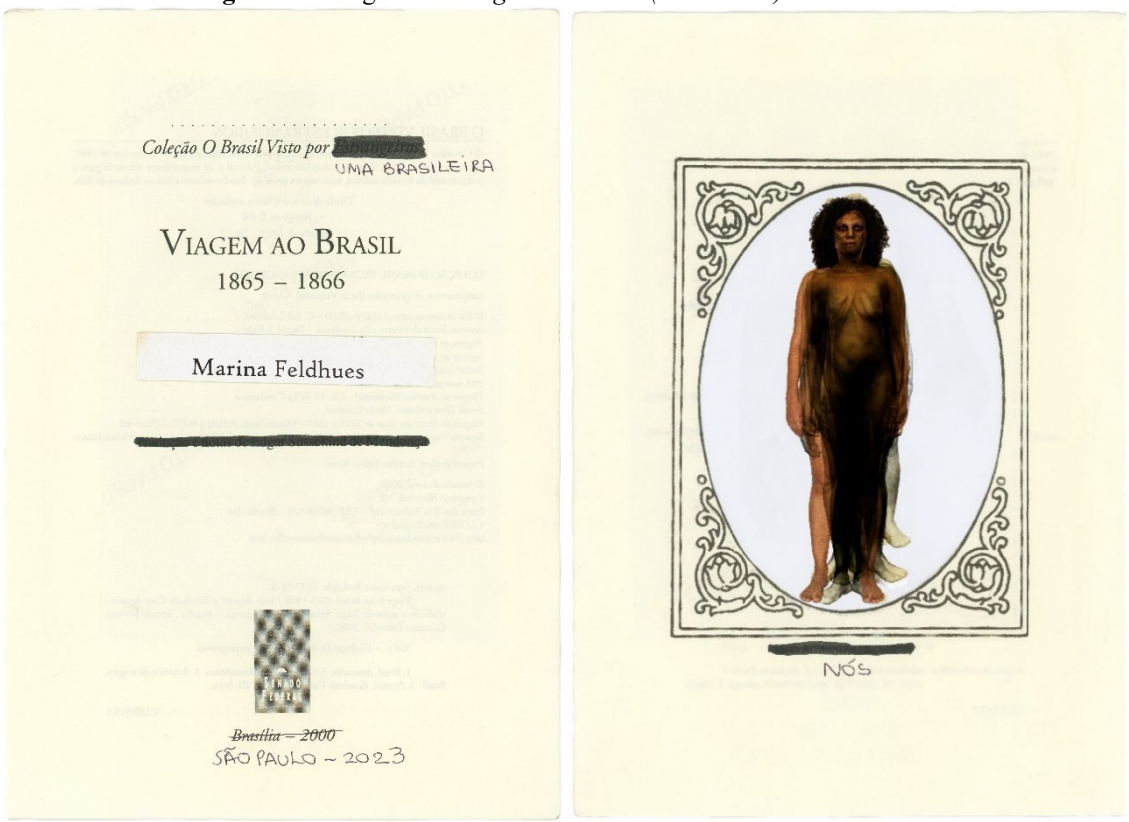
São inúmeras as séries de retratos, produzindo múltiplos corpos. Séries que se abrem, se fecham, se interrompem abruptamente. Em cada série, evidentemente, é possível perceber semelhanças formais ou temáticas. Ao longo do livro de artista, o improviso dita o ritmo da escritura visual e verbo-visual que se sobrepõe a mais antiga. Por meio de fotocolagens e fotomontagens, o mesmo gênero fotográfico – o retrato – que tanto nos objetificou/objetifica,

---

[394] Nesse mesmo ano, também realizei a foto-vídeo performance *Escala Humana*, cuja edição concluí em 2020. No vídeo, reenceno diversas poses da fotografia antropométrica nas ruas de Recife, cidade em que morava. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=OHm_DpTrRVM&t=2s&ab_channel=MarinaFeldhues.
[395] Disponível em: https://www.marinafeldhues.com/coracao.
[396] Disponível em: https://www.marinafeldhues.com/souporquesomos.
[397] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=BOJtueY3HX4&ab_channel=MarinaFeldhues.

no livro, se esgarça, se expande, até mostrar aquilo que a prática fotográfica científica era/é incapaz de ver: nossa infinitude. Logo, não uso o retrato por pra provar qualquer essência identitária, senão que para fabular corpos a partir da carne negra.

Figura 67 – Páginas de *Viagem ao Brasil (1865-1866): a desordem da carne*



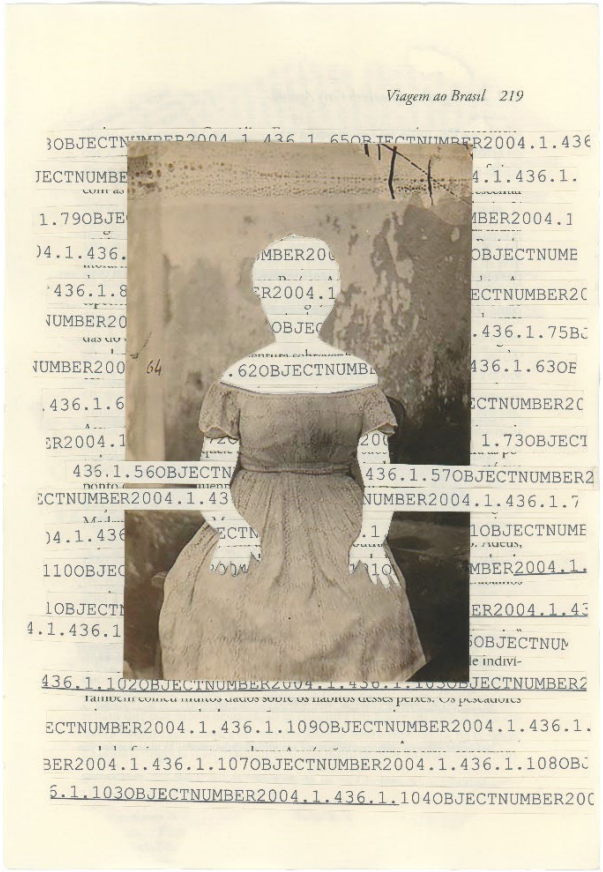
Fonte: Arquivo pessoal

Esse é um trabalho de fabulação crítica em que remodelo os retratos antropológicos em direção ao que poderiam ou deveriam ter sido/ser. Ultrapasso tanto os limites do que pode a tecnologia fotográfica, quanto as determinações dos arquivos oficiais do mundo antinegro. Em concordância com Vinciane Despret (2023, p. 104), "fabular não é criar ficções. É extirpar dos sonhos alguma coisa para alimentar o real". Esse é um trabalho em que retratos (im)possíveis desordenam um discurso científico que não deveria ter existido. Esse trabalho é minha declaração sobre a importância de desaprender a ontoepistemologia que sustenta o mundo antinegro.

> Desaprender com companheiros implica abandonar a busca pelo novo que move as disciplinas acadêmicas e tentar se envolver com modalidades, formações, ações e vozes que foram brutalmente relegadas "ao passado" e descritas como superadas, obsoletas ou dignas de preservação, mas não de interação e ressuscitação. Desaprender significa não se envolver com aqueles que foram relegados ao "passado" como "fontes primárias", e sim como companheiros potenciais (Azoulay, 2024, p. 36).

Inicio o livro substituindo a imagem do casal de autores pela nossa, a minha e as das minhas companheiras de trabalho, as mulheres fotografadas por Augusto Stahl (*Figura 67*). A despeito da ciência eugênica de Francis Galton, não nos encaixamos com perfeição. Não formamos um tipo da raça. Elas estão comigo, por meio do toque indicial que a fotografia possibilita, e me fizeram fabricante desse livro de artista, um domicílio em que suas imagens podem existir outramente. Fazer esse livro, portanto, foi fabular por anos e anos em torno de uma questão*: o que elas querem de mim?* (Despret, 2023). O livro de artista *Viagem ao Brasil (1865-1866): a desordem da carne* (2023) e essa tese são as respostas que, por ora, forneço. As descrições a seguir não seguem necessariamente a ordem das páginas do livro.

Figura 68 – Página de *Viagem ao Brasil (1865-1866): a desordem da carne*



Fonte: Arquivo pessoal

Começo pelos retratos do fotógrafo amador Walter Hunnewell. “[...] numa longa estada em Manaus, o Sr. Hunnewell tirou grande número de fotografias características de índios, de negros e de mestiços nascidos quer dessas raças, quer de uma delas e da branca” (Agassiz *apud* Kossoy, 2002, p. 184). Para esses retratos, escolhi não expor novamente as pessoas. Removi seus corpos das fotos e busquei mostrar através do vazio deixado três modos como somos olhados, modelados e inseridos em discursos. Numa série de fotos mostro os

números do controle arquivístico impressos em papel pólen (o mesmo do livro) (*Figura 68*). Noutra, exames médicos impressos em folhas radiográficas. Noutra, utilizo no lugar dos corpos um papel espelhado. Um corpo produzido pelo arquivo; um corpo produzido pela medicina; e um corpo que não absorve, mas reflete de volta o olhar lançado pelo espectador, um corpo espelho.

Os retratos feitos por Augusto Stahl, por sua vez, também se modelam em corpos infinitos, relacionados às minhas vivências pessoais e à nossa coletiva, de pessoas negras existindo em um mundo antinegro. Desse modo, alguns dos retratos antropológicos passam a mostrar corpos marítimos, muitos dos quais ficaram pelo Atlântico na travessia. Corpos que são apenas sombras, vestígios, engolfados pelos arquivos. Sombras que caminham em direção ao arquivo mundano, vivo, feito de terra, de pedras, de plantas, de água de tudo o que, para mim, significa possibilidade de continuidade da vida.

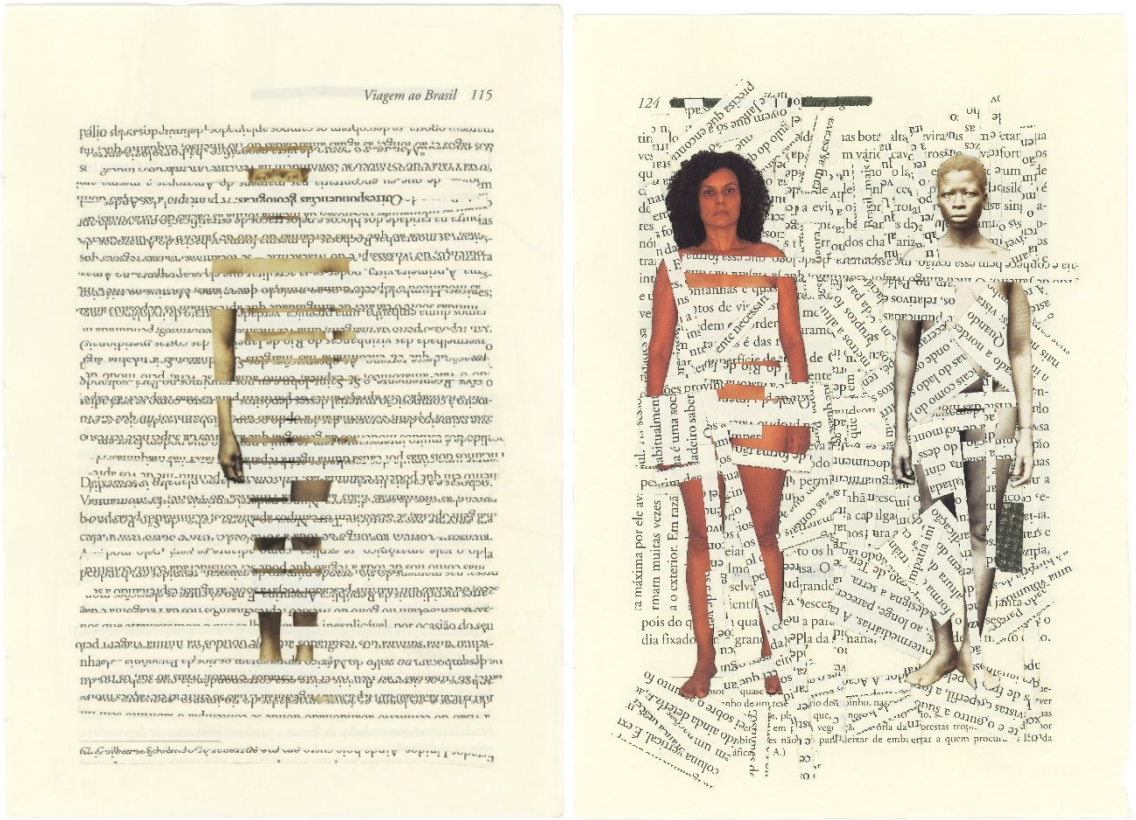
Segundo o filósofo Odir Ophir ([1990], *In*: Salomon, 2011, p. 77), "os objetos [...] tornam-se arquivísticos quando possuem o poder de significar algo que existiu ou que se produziu noutros tempos". Nessa chave de entendimento, em meu trabalho artístico, considero arquivístico as coisas vivas orgânicas e inorgânicas, mundanas, pois podem significar, para existências negras, muito mais do que os documentos escritos dos arquivos do mundo antinegro o permitem.

Numa das passagens do livro, me junto aos corpos nus dos retratos antropológicos para deformar, desordenar o texto do livro, para dificultar ou impossibilitar a coerência e coesão do discurso racista que o livro original preserva e dissemina (*Figura 69*). Pouco a pouco vamos emaranhando e embaralhando o texto, até nos soltarmos dele, exibindo nossa carne nua, aquele grau zero e exorbitante de significação (Spillers, [1987] 2021). A colagem possibilita que, literalmente, eu fabule e mostre como a materialidade exorbitante de nossas carnes negras tem a capacidade de deformar as formas, os discursos, os modos de pensar e de conhecer que dela necessitam para sua própria coesão (Bradley, 2023).

Para mim, nossa nudez não significa morte social, mas vulnerabilidade e beleza. "Afirmar nossa beleza natural antes de adorná-la de outras formas nos ajuda a não depender de artifícios. Resguarda nossa autoestima corporal" (hooks, 2024a, p. 153). Isto é, o nu diz respeito à autoaceitação da carne. Afirma nossa presença vital encarnada e, ao mesmo tempo, aberta ao toque. A vulnerabilidade, por um lado, significa estar exposto às violências físicas, simbólicas e psíquicas; e por outro, é a condição necessária ao reconhecimento recíproco. Sem compartilhar nossas vulnerabilidades, não há como sermos cuidados.

> Deixar-se afetar por outros - ou ser exposto de maneira desarmada a outra vida - é o primeiro passo para esta forma de reconhecimento que não se deixa encerrar nem no paradigma do senhor e do escravo, nem na dialética da impotência e da omnipotência, ou do combate, da vitória e da derrota. Pelo contrário, o tipo de relação que daí resulta é uma relação de cuidado (Mbembe, 2017 p. 232).

Figura 69 – Páginas de *Viagem ao Brasil (1865-1866): a desordem da carne*



Fonte: Arquivo pessoal

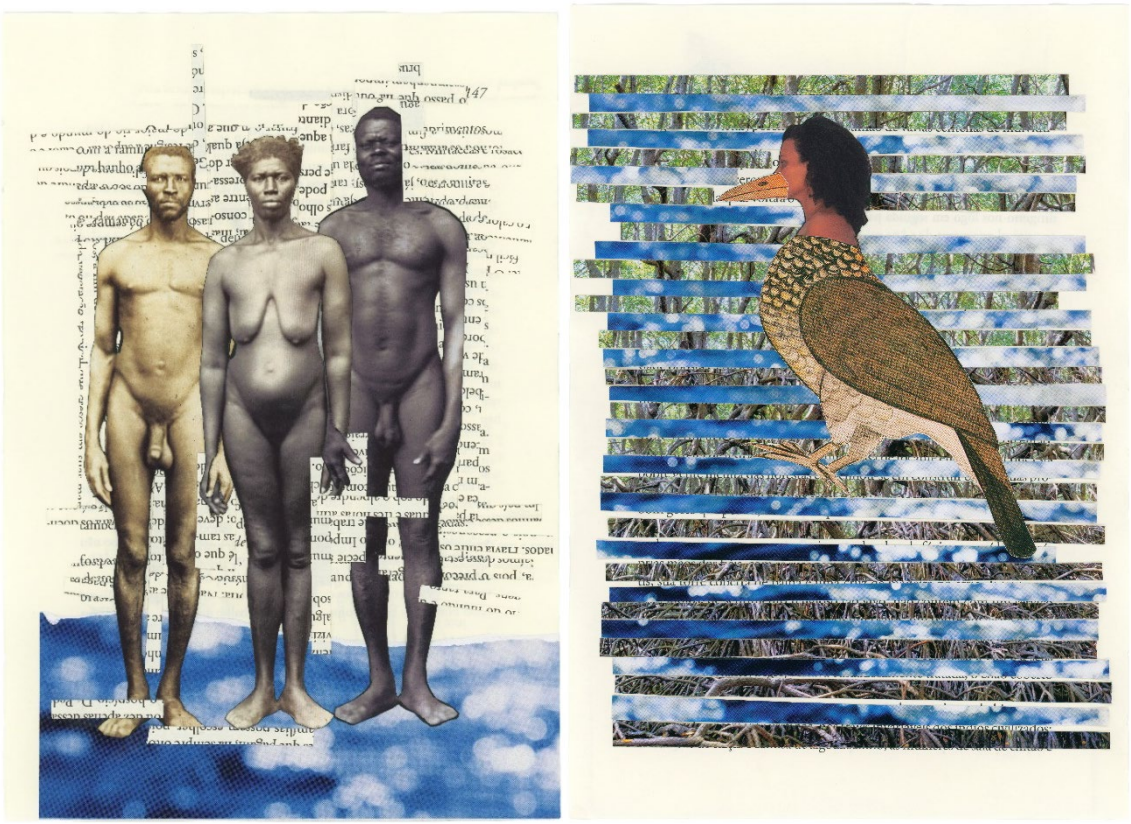
Segundo bell hooks (2022, p. 140), “nessa posição de vulnerabilidade compartilhada está a possibilidade de reconhecimento, respeito e parceria”. Penso que viver é sempre estar exposto e que não há conexão amorosa possível sem compartilharmos nossas vulnerabilidades. Desse modo, como um método para me conectar com as pessoas fotografadas por Augusto Stahl, para estabelecermos uma parceria (po)ética na (re)(de)composição do livro *Viagem ao Brasil (1865-1866)*, decidi encarar a exposição fotográfica. Não aquela à que foram submetidas. Nas espirais do tempo, meu presente é outro. Na posição de fotógrafa e fotografada, reencenei os nus antropológicos a que foram forçadas/os.

Priscila Arantes (2015, p. 121) afirma que “ao reencenar algo, seja um filme, uma obra de arte ou um evento histórico, ganhamos, de alguma forma, a oportunidade de repetir algo diferentemente”. Reencenar foi um modo de me conectar a essas mulheres e homens fotografadas/os, de me reconhecer como parte delas/es e de notar minha própria carne como o grau zero de significação, de sentir em mim a origem exorbitante aos enunciados dos arquivos

oficiais do mundo antinegro. Isso, é claro, sem deixar de reconhecer que, à diferença delas/deles, eu pude escolher me dar a ver publicamente desse modo. Noutros termos, eu apresento minha nudez, não estou sendo desnudada.

Ao reencenar e me inserir no livro junto com as/os retratadas/os, me senti realizando "o trabalho original do amor – isto é, cultivar o cuidado, o conhecimento, o respeito e a responsabilidade" (hooks, 2024a, p. 280) comigo mesma e com elas/es, minhas companheiras/meus companheiros de jornada. Por meio de fotocolagens, passamos a habitar o livro nus, em carne. É "no ato de dar e receber" (hooks, 2022, p. 140) que nos tornamos vulneráveis. Entregamos nossas imagens e recebemos de volta os olhares dos espectadores de hoje, sejam esses olhares violentos ou amorosos.

Figura 70 – Páginas de *Viagem ao Brasil (1865-1866): a desordem da carne*

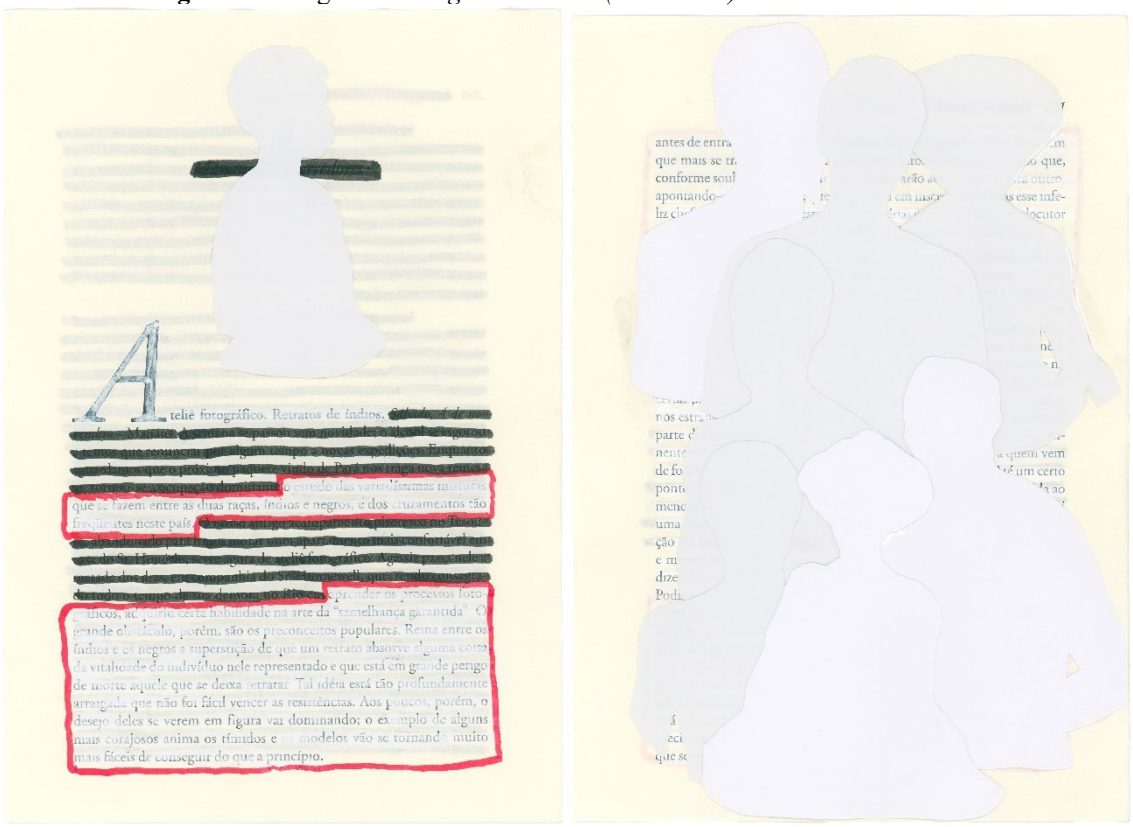


Fonte: Arquivo pessoal

Assim, por meio de fotocolagens, busco deslocar o nu da *morte social* para a *vulnerabilidade* e *beleza* de nossa *carne exorbitante*. Evidentemente que, assim como para os demais trabalhos artísticos desse capítulo, outras pessoas, com outras vivências e repertórios, podem ler meu trabalho de outras maneiras, por mim imprevistas. Uma vez que estamos nus, começo então a remodelar nossos corpos uns nos outros e em outros seres (*Figura 70*). Ao nível da matéria quântica, existimos implicados (Silva, 2019). Fotocolagens e fotomontagens

me possibilitam imaginar a partir do que não consigo enxergar, a partir de nosso emaranhamento interespécies. Quantos corpos, frutos de minha carne negra, sou capaz de enunciar?

Figura 71 – Páginas de *Viagem ao Brasil (1865-1866): a desordem da carne*



Fonte: Arquivo pessoal

O capítulo que considero como o mais violento do livro original é aquele em que Louis Agassiz relata suas "observações sobre as raças" (Agassiz, [1868] 2000, p. 284) *puras* e *mestiças* em Manaus–AM. Pinto seu discurso racista da mesma cor de sua identidade mítica: branco. Círculo de vermelho e escondo com hidrocor preto os textos que considero irrelevantes e supérfluos em cada página (quase o livro todo). Em seguida, coloco os retratos de busto ou meio corpo feitos por Augusto Stahl por sobre os textos e os desenhos do livro original, aproveitando as legendas deste último: *mulata*, *tipo de mulher mameluca*. Só que o que espectador verá de imagem é apenas o branco (*Figura 71*). Pois, *raça pura* ou *mestiça* e termos como *mulata*, *mameluca*, *cafuzo*, *cabloco*, *negro* e *branco* são oriundos do imaginário e do modo de pensar dos colonizadores. O excesso de cor branca nesse capítulo foi o modo material que encontrei para salientar e saturar o discurso racista:

> O resultado de ininterruptas alianças entre pessoas de sangue misturado é uma classe de indivíduos em que o tipo puro desapareceu, e com ele todas as boas qualidades físicas e morais das raças primitivas, deixando cruzados, que causam horror aos

> animais de sua própria espécie, entre os quais não se descobre um único que haja conservado a inteligência, a nobreza, a afetividade natural que fazem do cão de pura raça o companheiro e o animal predileto do homem civilizado (Agassiz, [1868] 2000, p. 287-288).

Para apresentar as demais séries de retratos do livro de artista, preciso, antes, abordar o olhar negro dos retratados. De volta ao primeiro evento dessas fotos, o olhar do fotógrafo não é o de um familiar ou amigo, não é amoroso, tampouco o de Louis Agassiz: são olhares técnicos e científicos em busca da "produção da diferença e sujeição racial"[398] (Campt, 2012, p. 75, tradução minha). Como então essas pessoas fotografadas reagiram a esses olhares violentos? Fazer essa pergunta é reconhecer que os retratados também possuem um olhar:

> Reconhecer a sua possibilidade de possuir um olhar não significa conceder-lhe o poder de dominação, de escapar à violência sistêmica, ou mesmo a possibilidade de exceção para existir fora ou para além de um olhar estruturante de dominação. Conceder-lhe a possibilidade de um olhar reconhece o que bell hooks argumentou ser a realidade necessária de múltiplos olhares que permitem a possibilidade, se não de agência, resistência ou oposição, então, o mais importante, de fugibilidade[399] (Campt, 2012, p. 79, tradução minha).

Como bell hooks (2019a) tão bem argumenta, assim como não existe conhecimento único e universal, não existe olhar que seja único e universal, monolítico. O pretenso exercício de *olhar soberano* do fotógrafo e do cientista pode ter sido recusado, contestado, contornado, e até enfrentado pelas pessoas negras fotografadas. Suas fotos me convidam a especular sobre as estratégias de fugas que elas encontraram naquele seu breve encontro com o poder moderno/colonial.

> Uma estratégia efetiva de terror e desumanização da supremacia branca durante a escravidão estava centrada no controle branco sobre o olhar negro. Negros escravizados, depois servos libertos, podiam ser punidos brutalmente por olhar, por parecer observar os brancos enquanto estavam lhes servindo, pois apenas um sujeito pode observar, ou ver. Para ser totalmente um objeto, era preciso não ter a capacidade de ver ou reconhecer a realidade. [...] Olhar diretamente era uma afirmação de subjetividade, igualdade (hooks, 2019a, p. 300).

Há quem encare, quem olhe diretamente para a câmera: vejo esses olhares me olhando, dobrando o tempo pretendido linear e sequencial. Alguns dos retratados recusam o olhar que lhes olha, o da câmera, o do fotógrafo, o do cientista e o meu. Não tenho como afirmar se não olhar para câmera (essa recusa) – ou desviar o olhar para baixo, por exemplo – são índices de

---

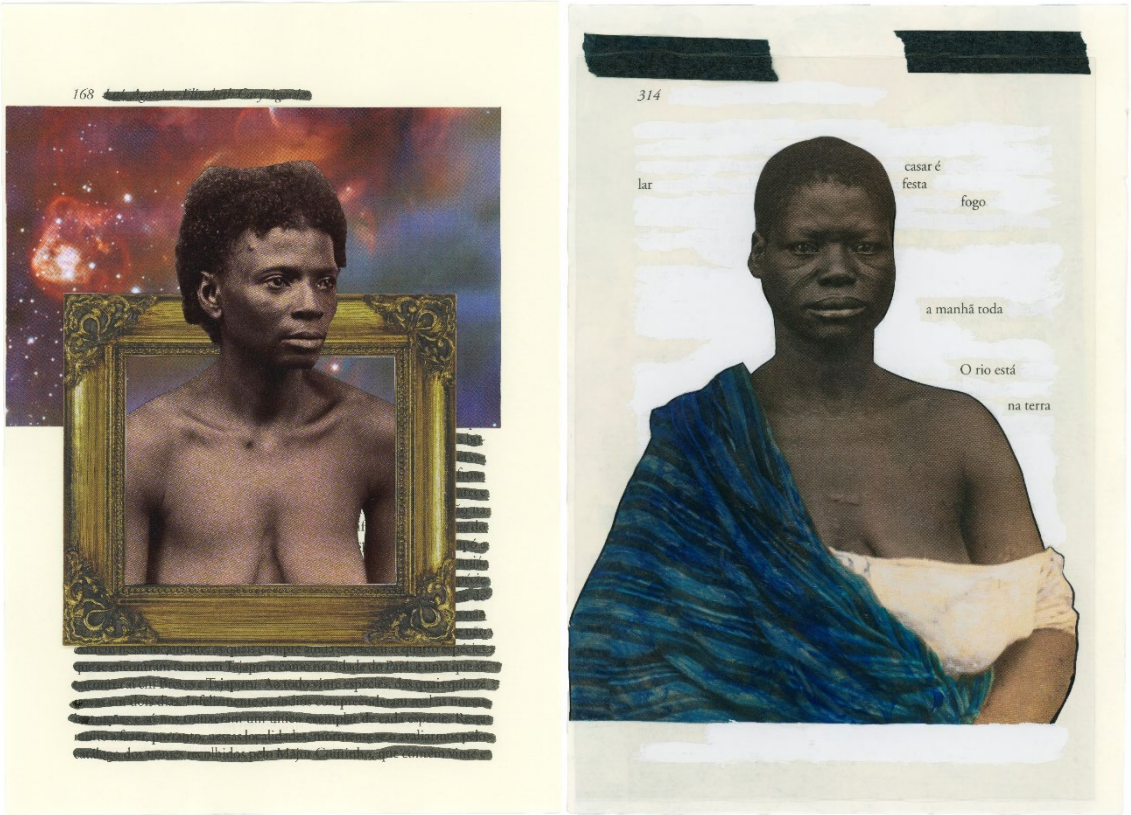
[398] No original: "[…] production of racial difference and subjection".

[399] No original: "Recognizing her possibility to possess a gaze does not mean granting her the power of dominance, escape from systemic violence, or even the possibility of exception to exist outside or beyond a structuring gaze of domination. Granting her the possibility of a gaze recognizes what bell hooks has argued is the necessary reality of multiple gazes that allows for the possibility if not of agency, resistance, or opposition then, most important, of fugitivity".

submissão, performances de sobrevivência, os dois ou a única possibilidade de fuga encontrada pelas/os retratadas/os. Nessa última hipótese, pode ser um modo de ausentar-se de si mesma/o e da situação de violência da qual não se tem como escapar. A liberdade, às vezes, só é encontrada nos mínimos detalhes.

> Numa foto de busto podem ser explorados detalhes particulares do rosto do modelo, podem ser exibidos itens identitários, assim como fica mais fácil para o modelo se expressar, se mostrar, exibir uma atitude, ou expor uma dor. Esse tipo de construção formal – de busto – [...] após a invenção da fotografia, passou a ser o tipo de enquadramento mais fiel de identificação dos sujeitos e apreensão de sua imagem, e explorada tanto em retratos particulares como por profissionais de áreas diversas, entre elas a ciência, a antropologia e a criminalística [...] (Koutsoukos, 2010, p. 129).

Figura 72 – Páginas de *Viagem ao Brasil (1865-1866): a desordem da carne*



Fonte: Arquivo pessoal

A sequência de imagens que apresento deste trabalho são recomposições dos retratos de busto (*Figura 72*). Essas fotos me permitem olhar os retratados mais de perto, ver as cicatrizes em sua pele (algumas são marcas de sua identidade étnica em África), o brilho de seus olhos, os detalhes de sua roupa (quando estão vestidas/os), imaginar a textura e a cor de dos tecidos. Foco nos olhares, não tenho como saber o porquê desse ou daquele olhar. Não tenho como saber das escolhas, talvez mínimas, que conseguiram realizar, sob o regime de escravidão, no evento fotográfico que resultou em seus retratos. O pouco que consigo dizer é

o que a posição dos corpos e o direcionamento do olhar dos retratados me possibilitam especular.

Na *Figura 72* apresento alguns dos diferentes olhares das pessoas retratadas. Apresento também fotocolagens de duas diferentes séries do livro. Numa, mostro como a carne negra dessas pessoas excede o enquadramento, a moldura, das armas de captura do mundo antinegro. Noutra, uso o texto de fundo para criar outro: um discurso mais benéfico, uma legenda que não seja violenta. Pinto o retrato com aquarela e dou contornos negros com hidrocor. A pintura, para mim, é uma mostra do tempo em que estive junto com essas fotos, cuidando delas, pintando com água e cor, esperando secar e repetindo o gesto.

Noutra série abordo possibilidades de cura: para nossas carnes rasgadas, fatiadas, pela violência discursiva do livro; e para o próprio texto do livro, já que nada de benéfico para a vida evoca. Faço isso materialmente, ao texto e aos retratos rasgados, tentando recuperá-los com esparadrapos e gazes. Nessas fotocolagens também trabalho com imagens de erosões provocadas pela água em pedras, pois é assim que entendo a cura: como um processo lento capaz de modificar o que se acredita ser o mais sólido, duro, resistente a mudanças. Em meu trabalho artístico, a cura para o mundo antinegro não está em sua reparação, mas na sua dissolução (*Figura 73*).

Figura 73 – Páginas de *Viagem ao Brasil (1865-1866): a desordem da carne*



Fonte: Arquivo pessoal

A presença da água – como fluxo de afetos, de lembranças e origem, como começo, meio e começo de novo – é marcante no livro. Bem como os ambientes marinhos, como o mangue: o lugar em que mais facilmente observo a vida em processos ininterruptos de (re)(de)composição. Em uma série encontro esses retratos fantasmagoricamente no mangue. Noutra, os corpos dos retratados se complementam com a paisagem, não há separação. Em algumas páginas, os olhares dos retratados me alcançam do fundo do mar (*Figura 73*).

Numa sequência de páginas, desenvolvo uma série de cura pelas folhas. Emolduro os retratos que em 2021 pintei digitalmente com recortes fotográficos das folhas que me fazem bem e que encontro em minha casa, na casa de minha mãe e avó. Finalizo o livro com o impossível que a fotocolagem me possibilita fazer. Uma série de retratos em que não vemos a superfície de nossa pele, mas nossa infinitude cósmica (*Figura 74*), afinal, repito junto com Nego Bispo: "todos somos cosmos" (Santos, 2023, p. 29). Desse modo, de corpos negros dissimulados fotográfica e cientificamente fugimos sem medidas, rumo ao infinito.

Figura 74 – Páginas de *Viagem ao Brasil (1865-1866): a desordem da carne*



Fonte: Arquivo pessoal

Na cena 3.2, mencionei a serialidade dos retratos para documentos de identidade. Na cena 2.4, abordei as tentativas de padronização estética serial dos retratos antropométricos. Entre a singularidade da pessoa e a homogeneidade do tipo, por razões distintas, a serialidade é uma marca desses gêneros de retrato fotográficos. Duas coisas em comum caracterizam essa

serialidade: a repetição de um padrão estético e produção de grupos de imagens equivalentes (Poole, 2000), criando um conjunto relativamente uniforme (Campt, 2017). Nesse trabalho, busco tanto saturar essas características, quanto forçar seus limites.

Noto o excesso na quantidade de séries de fotocolagens feitas a partir dos mesmos retratos antropométricos. Nesse gesto repetitivo de anarquivamento das mesmas fotografias, crio condições para que a diferença apareça. Não há uma fotocolagem idêntica a outra. Por mais que eu repita as fotos, o gesto de cortá-las – ora preservando apenas a figura do corpo e descartando o fundo, ora preservando o fundo e descartando o corpo –, e use os mesmos materiais nas recomposições dos retratos decompostos, não consigo chegar aos mesmos resultados. Fazer esse trabalho, foi aprender (po)eticamente que a identidade formal pretendida fracassa diante do fluxo dos materiais em suas desmedidas combinações.

3.8 IMPOSSÍVEIS

> Seja por meio da literatura, das artes visuais, da música ou das organizações populares, os afrofuturistas estão redefinindo a cultura e as concepções de negritude para o presente e para o futuro. Sendo tanto uma estética artística quanto uma estrutura para teoria crítica, o Afrofuturismo combina os elementos de ficção científica, ficção histórica, ficção especulativa, fantasia, afrocentricidade e realismo mágico com crenças não ocidentais. Em alguns casos, trata-se de uma reinterpretação total do passado e especulações sobre o futuro repletas de críticas culturais (Womack, 2024, p. 19).

Ao desenvolver a noção de Afrofuturismo, o crítico cultural Mark Dery (1994) tinha em mente as ficções especulativas afro-americanas marcadas por imagens de tecnologia e futuros negros: “a ficção especulativa que trata de temas afro-americanos e que lida com preocupações afro-americanas no contexto da tecnocultura do século XX” (Dery, [1994] 2020, p. 16). Desde então, essa ideia vem sendo (re)trabalhada por vários artistas e pensadores, sempre considerando a condição distópica, afropessimista, de morte social da existência negra em um mundo antinegro e o uso de tecnologias antigas e recentes em vista da produção de imagens para futuros negros: “imagem primeiro. Depois explicação” (Delany, [1984] 2020, p. 177).

A questão da (im)possibilidade de existir no futuro é algo que atormenta as populações negras desde a escravidão. Na condição de escravizada, o futuro da pessoa negra é determinado pelo colonizador, o senhor soberano sobre sua vida e morte. Esse é um dos motivos “por que o futuro como questão sempre habitou o centro da luta dos escravos, chegar a um horizonte futuro por conta própria, e graças ao qual seria possível constituir a si mesmos

como sujeitos livres, responsáveis por eles mesmos e perante o mundo[400] (Mbembe, 2017, p. 154, tradução minha). Nos discursos antropológicos evolucionistas de Charles Darwin ([1871] 1889), negros não têm futuro, já que fracassam na luta pela vida ou Seleção Natural. Na ciência eugênica do seu primo, Francis Galton (1869), também. Discursos contra o futuro das existências negras têm se materializado continuamente, como nas esterilizações forçadas de mulheres negras na Carolina do Norte em meados do século XX (Price; Darity Jr.; Sharpe, 2020) e nas inúmeras ocorrências policiais de *balas perdidas* que, no Brasil, sempre encontram a carne negra no fim de sua trajetória.

> Se o futuro planetário é negro, ao menos populacionalmente, como argumenta Mbembe (2017a), outra perspectiva afrofuturista que nos parece importante para a discussão [...] volta-se para o futuro do passado. Nesse caso, para o entendimento que a população negra contemporânea é sobrevivente de um apocalipse, do nosso próprio processo de abdução. Nesse sentido, podemos dizer que as populações negras em diáspora pós-escravidão são as descendentes diretas de alienígenas sequestrados, levados de uma cultura para outra (da África para a Europa e sobretudo para a América pelas rodas do Atlântico Negro). Ao longo dos séculos, nós negros, os descendentes dos aliens, já despossuídos da própria narrativa, fomos incorporados como órgão estranho de novas sociedades: contidos e rechaçados pelo corpo social – caçados e assassinados pela polícia e cerceados pelas grades de novas prisões (Freitas, 2018, p. 410-411).

Contra um futuro que se manifesta como repetição de um padrão de violência moderno/colonial, isto é, em que as existências negras ou são aniquiladas, ou engolfadas (Silva, 2007, 2019, 2022), *afrofuturistas anarquivistas* escavam o passado, recuperando fragmentos diversos para compor outras imagens, para (re)imaginar outros futuros do passado, do presente e do futuro, no agora. É notório nas produções afrofuturistas esse curto-circuito temporal da encruzilhada. Nessa cena, portanto, abordo trabalhos artísticos que fabulam criticamente os arquivos visuais moderno/coloniais, produzindo ficções especulativas ou científicas visuais.

> A ficção científica é [...] uma ferramenta para te ajudar a pensar sobre o presente – um presente que está sempre mudando, um presente no qual a própria mudança assegura que há sempre uma gama de opções para ações, ações pressupondo diferentes comprometimentos, diferentes crenças, diferentes esforços (de diferentes qualidades, de diferentes quantidades), diferentes conflitos, diferentes processos, diferentes alegrias. Ela não te diz o que vai acontecer amanhã. Ela apresenta imagens alternativas e possíveis de futuros, e as apresenta de um modo que te permite questioná-las conforme você as está lendo em uma história interessante, comovente e excitante. A ficção científica não te dá respostas (Delany, [1984] 2020, p. 181-182)

[400] No original: “That is why the question of the future was always at the center of the struggles of the slaves, a future horizon to be reached on their own, and thanks to which it would be possible to constitute themselves as free subjects, responsible for themselves and responsible before the world”.

Pois bem, as obras apresentadas nessa cena me fizeram, e muito, pensar sobre nosso presente, passado e futuro coletivo, como pessoas negras afrodiaspóricas, vivendo em um mundo que fomos/somos forçadas a produzir à nossa revelia. Mas me fizeram pensar também em nossos múltiplos conhecimentos, tecnologias, ancestralidades, em nossa flexibilidade, ginga, movimentos e performances para lidar com os donos do poder de ontem e de hoje e, ainda assim, viver com os nossos companheiros de jornada em busca de comunhão (hooks, 2022). Assim, apresento obras que num só movimento questionam imagens de nosso passado colonial, interferindo em seu fluxo, enquanto nos fornecem imagens do amanhã:

> Sem uma imagem do amanhã, somos encurralados por uma história, economia e política cegas, para além do nosso controle. Somos amarrados em uma teia, em uma rede, sem chance de lutar pela liberdade. Somente tendo imagens claras e vitais de muitas alternativas, boas e más, de onde se pode ir, é que nós teremos algum controle sobre o modo com que devemos, na verdade, entrar em uma realidade na qual o amanhã trará tudo muito rápido (Delany, [1984] 2020, p. 184).

Precisamos de imagens que nos guiem (Glissant [1990] 2021) a futuros de *vida-liberdade* (Evaristo, 2017); que nos ajudem no projeto de desordem geral que é a descolonização desse mundo (Fanon, [1961] 1968) e não simplesmente que se contente com os projetos *humanistas* da branquitude de redução de danos com manutenção de seus privilégios identitários. Afrofuturistas estão menos interessados em salvar a humanidade, do que em "forjar alianças com Outros de quaisquer espécies, humanos ou pós-humanos, androides, ciborgues ou monstros esperançosos de uma miscigenação entre homem e máquina" (Dery, [2016] 2020, p. 193) em prol da "elaboração de futuros em que as presenças escuras existem de modo digno e inteligente" (Brasileiro, 2022, p. 43).

Contra ideia moderno/colonial de separação entre o progresso tecnológico e a ética das relações sociais, trabalhos artísticos afrofuturistas recuperam no seu fazer tanto tecnologias antigas, quanto contemporâneas. Muitas vezes usam das tecnologias contemporâneas para abordar visualmente as mais antigas. Tudo isso sem perder de vista as relações entre os existentes, humanos ou não. Todos os trabalhos selecionados nessa cena recorrem a *softwares* para criar fotomontagens digitais, ou à Inteligência Artificial para produção de imagens digitais de efeito fotográfico. Desse modo, entre ficções científicas e históricas, apresento uma sequência de breves notas sobre algumas obras que fabulam o impossível.

Começo pela série de fotomontagens digitais *Reintegração de Afeto* (2019) da pernambucana Eliana Amorim. Nessa série, a artista recupera fotografias de amas-de-leite dos arquivos para reimaginar a maternagem negra que foi negada a essas mulheres na condição de escravizadas. Assim como o leite materno foi negado a seus filhos, nascidos órfãos de pai e

mãe. Assunto abordado na cena 2.7. Pois bem, a artista volta a esse passado para fabular essas imagens, recompondo as fotos dessas mulheres na condição de mães com seus próprios filhos, criando fotos de famílias negras.

A *Figura 75* é uma *carte de visite* produzida pelo fotógrafo João Ferreira Villela [18? – ?], domiciliada na Coleção Francisco Rodrigues, Fundação Joaquim Nabuco, Recife-PE. A criança branca da imagem tem nome e sobrenome. A mulher negra tem nome, Mônica, e função social: ama-de-leite[401]. Portanto, sabemos que Mônica foi mãe de pelo menos uma criança nascida de seu ventre. Pela data de realização da fotografia, 1860, é provável que tanto Mônica quanto seu filho fossem considerados socialmente com objetos da propriedade do senhor. O *isso foi* (Barthes, 1964) dessa foto de Mônica me é contado pela legenda, e pela manta escura que impede o filho de seu patrão (a criança branca) encostar na pele negra de seu braço.

Figura 75 – Augusto Gomes Leal com a Ama-de-Leite Mônica, 1860



Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural

Diante dessa imagem, Eliana Amorim restitui ao afeto materno de Mônica a quem de direito pertence: aos seus próprios filhos. A artista então (re)(de)compõe a fotografia por meio

[401] Existe uma outra imagem de Mônica, mais idosa, ainda trabalhando para família Leal, dessa vez fotografada ao lado de Isabel Adelaide Leal. Foto realizada por volta de 1877-1882 por Alberto Henschel, em Recife-PE. Essa fotografia também pertence à Coleção Francisco Rodrigues, Fundação Joaquim Nabuco, Recife-PE

de montagem digital, fabulando o impossível. Retira a criança branca, modifica o fundo da cena e inclui duas crianças negras, as quais foram fotografadas por Virgílio Calegari [1868 – 1937], no final do século XIX, na cidade de Porto Alegre-RS[402].

> Em *Possíveis sonhos de Mônica,* Eliana Amorim lança uma crítica racial para as relações entre fotografia e memória em álbuns de família. Utilizando a montagem como procedimento para aproximar pessoas desmembradas de suas famílias, Eliana Amorim acessa o inconsciente onírico de Mônica e fabula a maternidade que historicamente é negada a mulheres negras no Brasil (Viana, 2023, p. 13).

Possíveis sonhos de Mônica (2019) é uma imagem que fabula um sonho para aquela mulher negra: o de ser fotografada com os filhos nascidos de seu ventre. A fotografia original continua existindo nos arquivos da Fundação Joaquim Nabuco. Contudo, a partir de 2019 uma outra imagem de Mônica passa a existir, dessa vez sem a criança branca, e sim com crianças negras, representando seus filhos: isso poderia/deveria ter sido e isso deverá ser.

Figura 76 – *Possíveis sonhos de Mônica*, série *Reintegração de Afeto*



Fonte: Eliana Amorim[403]

[402] Disponível em: Antes da abolição, intelectuais faziam 'vaquinha' para libertar escravos - BBC News Brasil.

Memória e Herança: Álbum de Família (2023) é uma série de fotomontagens digitais de Rynnard Milton [404]. O artista (re)(de)compõe diversos retratos de pessoas negras escravizadas do século XIX, com o auxílio de programas gráficos, fabulando relações de afeto e intimidade, cenas familiares e imagens do cotidiano. Atender ao cotidiano, como ensina Tina Campt (2017), é atender às possibilidades de um futuro negro que, no caso desse trabalho, não se dá pela documentação dos modos de vida fugitivos de pessoas negras, mas pela imaginação do que deve ser, é um futuro imperativo. "É uma política de pré-figuração que envolve viver o futuro agora – como um imperativo e não como um subjuntivo – como uma luta pelo futuro que você deseja ver, agora mesmo, no presente"[405] (Campt, 2017, p. 17, tradução minha).

Figura 77 – *Retrato de Vó Lia*, série *Memória e Herança: Álbum de Família*

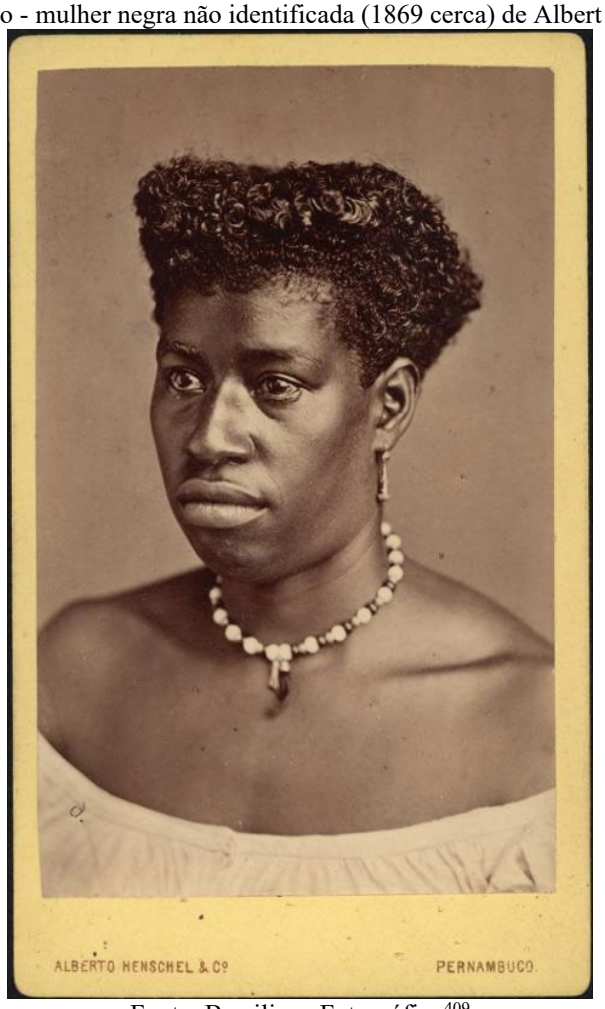


Fonte: Notícia Preta[406]

[403] Disponível em: https://mapacultural.secult.ce.gov.br/files/agent/20028/portf%C3%B3lio_eliana_amorim_compressed-2.pdf.
[404] Disponível em: https://www.instagram.com/rrynnard/.
[405] No original: "It's a politics of pre-figuration that involves living the future now—as imperative rather than subjunctive—as a striving for the future you want to see, right now, in the present".
[406] Disponível em: https://noticiapreta.com.br/exposicao-ressignifica-fotografias-pessoas-negras-seculo-xix/.

É importante que não se confunda essa obrigação de como o futuro *deve ser*, presente nas obras dessa cena, com a predeterminação ou teleologia histórica do pensamento linear, sequencial, moderno/colonial. O *terá que acontecer* da futuridade negra "é uma responsabilidade de criar o próprio futuro como uma prática de sobrevivência"[407] (Campt, 2017, p. 114, tradução minha). Isto é, trata-se da obrigação de criar futuros que não sejam de engolfamento ou aniquilação, mas sim, alternativos do passado, do presente e do futuro. Futuros de amor, comunidade, dignidade, *vida-liberdade* (Evaristo, 2017). Em concordância com Tina Campt (2017, p. 116, tradução minha), "de fato, é essa prática gramatical de futuridade que constitui minha definição de liberdade"[408].

Figura 78 – Retrato - mulher negra não identificada (1869 cerca) de Albert Henschel



Fonte: Brasiliana Fotográfica[409]

Rynnard Milton fabula o álbum que poderia/deveria ter existido e deve existir. Nos mostra memórias visuais imaginadas do que não foi, mas poderia ter sido e deve ser. Desse

[407] No original: "It is a responsibility to create one's own future as a practice of survival".
[408] No original: "Indeed, it is this grammatical practice of futurity that constitutes my definition of freedom".
[409] https://brasilianafotografica.bn.gov.br/brasiliana/handle/20.500.12156.1/4503

modo, o artista recusa o lugar designado para aqueles retratos nos arquivos institucionais do mundo antinegro e possibilita que habitem os arquivos do futuro de outros modos, nutrindo outros imaginários. Nesse sentido, o que o Afrofuturismo – nesse caso, como uma prática de fabulação crítica com retratos oriundos dos arquivos moderno/coloniais – faz é transmutar (po)eticamente morte/esquecimento em continuação da vida, em outras existências.

É desse modo, portanto, que o *Retrato - mulher negra não identificada* (1869 cerca) realizado por Albert Henschel [1827 – 1882] (*Figura 78*) passa a participar da composição visual de outra imagem, *Retrato de Vó Lia* (*Figura 77*). Nesta, a mulher negra passa a ter nome, pertencimento a uma família (vó) e posa vestida com roupas coloridas descansando numa poltrona amarela, no que parece um quintal ou jardim, rodeada por plantas. Relembro que corpos negros, à época em que o retrato foi feito por Albert Henschel, em geral só figuravam em fotos nas condições dissimuladas: de objeto de conhecimento científico, de exotismo para o colecionismo popular e/ou representando as funções sociais que desempenhavam para a sociedade moderna/colonial.

É preciso conhecer o modo de aparição dos corpos negros no mundo antinegro para poder atentar aos deslocamentos propostos pelo artista em *Memória e Herança: Álbum de Família* (2023). Vó Lia não está carregando cadeiras na cabeça, como o escravizado na cena 2.3, ou performando um *tipo racial*, está apenas descansando em numa cadeira. O descanso restaura nossa energia vital. É essa cena, nada espetacular, que nos mostra "a beleza e a potencialidade de um cotidiano negro"[410]. O título da série guia nossa leitura, essa não é uma imagem para os álbuns dos colecionadores de *tipos*. Mas sim, para o álbum de família. *Retrato de Vó Lia* me conta como gostaríamos de lembrar dos nossos antepassados e como queremos ser lembrados.

Já a artista Mayara Ferrão[411] tem usado Inteligência Artificial para criar imagens impossíveis àquelas dos arquivos moderno/coloniais. Abordo algumas imagens de sua série *Álbuns de Desesquecimento* (2024). As imagens digitais tem efeito fotográfico, são criadas em tons de preto e branco e sépia, numa estética que simula tratar-se de fotografias antigas, que deveriam ter existido. São imagens de amor. Imagens de mulheres negras em cenas de intimidade e conexão amorosa consigo mesmas, com outras mulheres, com suas famílias e comunidades. Essa é a política de seu trabalho.

[410] No original: "[…] the beauty and the potentiality of a Black quotidian […]".
[411] Disponível em: https://www.instagram.com/mayaraferrao/

> Retornar ao amor, tornando-o uma questão central em nossos esforços de recuperação coletiva e cura, não é afastamento da ação política. Se o amor não constituir a força que apoia nossos esforços para transformar a sociedade, nós nos perdemos. [...] o amor é profundamente político (hooks, 2024, p. 42-43).

Em resumo, artista simula cenas de "um mundo ao mesmo tempo passado e ainda por vir" (Bona, 2020, p. 37). Em algumas das cenas vejo casais lésbicos, em cenas de intimidade afetiva e sexual. Em outras, vejo retratos de mães negras posando com seus filhos, todos sorridentes. Em todas, o toque entre as personagens me passa uma sensação de alegria, cuidado, contentamento, bem-estar, de felicidade. Em suma, elas me contam "do poder restaurador da intimidade"[412] (Campt, 2021, p. 88, tradução minha). Tal como fazemos nas fotos de família ou nos cartões postais, a artista acrescenta textos descritivos, dedicatórias e mensagens afetivas; algumas vezes, criando micro-narrativas verbo-visuais sobre as imagens.

Figura 79 – *Nós existimos e o nosso amor merece ser olhado* (2024)



Fonte: Mayara Ferrão[413]

[412] No original: "[…] the reparative and restorative power of intimacy".
[413] Disponível em: https://www.instagram.com/p/C7NDiIhPDjV/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=MzRlODBiNWFlZA==

O acesso de artistas negros às tecnologias de produção de imagens tem possibilitado não apenas nos apresentarmos figurativamente de outros modos, à revelia dos pré-determinados pelos/nos arquivos oficiais do mundo antinegro, mas também possibilitado fabularmos imagens resolutivas (Santos, 2018), imagens de cura, capazes de nos guiar no cultivo de uma autoestima saudável e de relações éticas baseadas no amor (hooks, 2020). Assim, as séries de imagens fabuladas por Mayara Ferrão, expostas em seu *Instagram*, são "obras imaginativas que oferecem imagens de personagens negros que amam. Se o amor não está presente em nossa imaginação, não estará presente em nossa vida" (hooks, 2024, p. 79).

> [...] brincando com arquivos antigos, (re)imaginando histórias. postais, álbuns de família. declarações de amor escritas à mão. fotografias de mulheres negras com suas crias no colo. de mulheres negras felizes. de mulheres negras maternando por escolha. de mulheres negras amando livremente. mensagens e imagens que partem de um desejo genuíno de vivenciar um presente melhor[414] (Ferrão, 2024, n.p).

Figura 80 – *As namoradas* (2024)



Fonte: Mayara Ferrão[415]

[414] Disponível em: https://www.instagram.com/p/C7NDiIhPDjV/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=MzRlODBiNWFlZA==
[415] Disponível em: https://www.instagram.com/p/C7NDiIhPDjV/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=MzRlODBiNWFlZA==

O comentário da artista sobre seu próprio trabalho explicita que ela produz imagens para o presente. São imagens que gostaria de ver, que gostaria que existissem. Quando vejo a imagem *As namoradas* (*Figura 80*), uma pergunta se torna inevitável: o que seria de nosso presente hoje se ao invés de cartões postais de linchamento de pessoas negras, no século XX tivessem circulado cartões postais de pessoas negras se amando? *As namoradas* não me fornecem uma resposta, mas são imagens que me ajudam a pensar.

> É precisamente por isso que precisamos da ficção científica: ela nos permite imaginar possibilidades fora do que existe hoje. O único modo de desafiar o direito divino dos reis é se tornando capaz de imaginar um mundo no qual reis já não nos comandam – ou sequer existam. [...] é somente por meio da imaginação do assim chamado impossível que podemos começar a concretamente contruí-lo (Imarisha, 2016, p. 4)

Para se trabalhar por um futuro que seja de *vida-liberdade* (Evaristo, 2017), em que a ética das relações seja pautada pela amorosidade (hooks, 2020) e não pela propriedade privada (Silva, 2019) é preciso criar um imaginário que nos guie, que nos oriente em nossas ações materiais. É preciso criar imagens que alimentem esse imaginário, afinal, "se você não a vê, você não tem como trabalhar em prol dela" (Delany, [1984] 2020, p. 177).

> Somos o sonho das gentes Pretas escravizadas, a quem foi dito que seria "irrealista" imaginar um dia em que elas não seriam chamadas de propriedade. Essas pessoas Pretas recusaram a confinar seus sonhos ao realismo, e em vez disso elas nos sonharam. Assim elas curvaram a realidade, reformularam o mundo, para criar-nos (Imarisha, 2016, p. 8).

O Afrofuturismo não é novo e nossa existência é prova disso. Sou exemplo da materialização do impossível para mulheres negras escravizadas há 200 anos, em 1824, no Brasil. Para materializar o impossível, é preciso sonhá-lo, é preciso imaginá-lo. É por meio da "imaginação acerca do assim chamado impossível que podemos começar a concretamente construí-lo. Quando liberamos nossas imaginações, questionamos tudo. Reconhecemos que nada disso é fixo [...] e que nós temos a força para moldá-lo do modo que o fizermos" (Imarisha, 2016, p. 4).

Na entrevista que fiz com a maranhense Gê Viana (2023), a artista me contou sobre a importância de se manter aberta à orientação espiritual e onírica em sua vida e em sua (po)ética. Contou-me sobre como, por meio de sonhos, se sente guiada por sua ancestralidade em direção ao futuro: "talvez o sonho, para mim, seja esse lugar onde eu possa estar vendo esse futuro, mas também voltando a umas coisas que me causam um certo alerta" (Viana, 2023, p. 93).

Como afirma Vincine Despret (2023, p. 29), “a potência comunicativa dos sonhos é inigualável”. A filósofa explica que, em sua pesquisa, observou como muitas das pessoas que tinham contatos oníricos com aqueles que já se foram se sentiam compelidas não a buscar explicações para seus sonhos, mas a realizar certas ações materiais. “As pessoas respondem ao que lhes é exigido, tentam estar à altura. Essa experiência deve ser honrada, não explicada” (Despret, 2023, p. 30).

Ainda sobre sua (po)ética, Gê Viana (2023, p. 105) afirma: “a construção desse lugar do ancestral, com arquivo, com a minha vida, com meu sonho, está totalmente ligado”. Para a artista, as imagens dos arquivos do futuro são aquelas que sonhamos e buscamos materializar hoje. São as imagens que estão sendo feitas no agora. As fotomontagens digitais *Atualizações Traumáticas de Debret* são algumas dessas imagens.

> A série *Atualizações traumáticas de Debret*, pra mim, é como sonhos que acordam. Faz parte daquele momento em que, depois de esquecer, voltamos a lembrar do nosso sonho, porque ele, enfim, encontrou seu sentido nessa outra dimensão da existência. Por meio da reimaginação, a artista (re)cria as imagens que antes só existiam como sendo “de violência colonial” e, numa mixagem de tempos, resolve tais imagens, tornando-as “resolutivas”. [...] Diante de Atualizações traumáticas de Debret, eu vejo o que a vida - tanto a que poderia ter sido, quanto a deverá ser - depende do que eu sonho, imagino e crio nesse agora, em que estamos modelando o tempo (Feldhues, 2023, p. 206-207).

Figura 81 – *Levantamento do mastro. Festa do Divino Espírito Santo*



Fonte: *Galeria Superfície*[416]

[416] Disponível em: https://galeriasuperficie.com.br/artistas/ge-viana/

Sobre o fazer, Gê Viana (2023) me contou que busca as imagens coloniais que estava acostumada a ver nos livros didáticos e na internet, e as reimagina digitalmente. Isso tudo demanda muito tempo, pois "são movimentos de deslocamentos de corpos que requer um cuidado muito grande" (Viana, 2023, p. 101). Destaco, então, uma imagem dessa série, aquela em que Gê Viana *(re)(de)compõe* uma reprodução fotográfica digital da pintura *Pelourinho* (1827) de Jean-Baptiste Debret (*Figura 13*) em *Levantamento do mastro. Festa do Divino Espírito Santo* (2020) (*Figura 81*).

> Então quando eu reimaginei essa imagem, desse açoite, eu pensei muito nessa ausência minha nas festas[417], porque eu não estava conseguindo estar nesses lugares. A bandeira, o manto, todos esses elementos fazem parte de toda uma história relacionada a esse lugar. [...] Pensando mais na colagem, não teria como eu descartar essa pessoa negra dentro dessa narrativa que foi colocada. Na festa sempre existem várias funções das pessoas: tem a pessoa que segura algumas varas com velas, tem pessoas que estão ali batendo a caixa, tem pessoas que estão no toque. E essa coisa de passar o toque é muito familiar, de geração em geração, é muito intensa. Tem várias funções e tem a função da pessoa que está carregando a bandeira. E eu não podia eliminar esse corpo negro dessa cena. Então, reloquei ele para segurar essa bandeira. Porque, no meu imaginário, eu não acredito que ele estivesse batendo no seu irmão porque ele quisesse. Ele foi condicionado a isso (Viana, 2023, p. 103-104).

Na fabulação crítica feita pela artista, uma imagem de violência colonial/racial se transforma numa imagem de celebração. As pessoas negras presentes à cena não mais assistem à tortura de um escravizado, senão que aos festejos do Divino Espírito Santo. A montagem temporal é explícita tanto nas vestimentas e corpo dos personagens, quando nos objetos *fora de época* que a artista insere. Aqui, não se trata de simular uma imagem *do passado*, mas de assumir o gesto que corta e cola; que monta, desmonta e remonta. A montagem temporal na ficção histórica criada pela artista tensiona "a memória colonial do Brasil que Debret só visualizou pelo olhar do colonizador" (Viana, 2023a, p. 8).

> Nesse sentido, seus usos da fotomontagem constituem um gesto crítico que fricciona as memórias oficiais e coletivas para produzir imagens outras, narrativas outras, memórias outras, portadoras de um futuro no presente, de um "e se" que acolha a legitimidade de todos os seres e de todos os pertencimentos (Gonçalves, 2023, p. 310).

Levantamento do mastro. Festa do Divino Espírito Santo (2020) é uma das imagens da série *Atualizações Traumáticas de Debret*. Em todas, a artista reimagina as imagens de violência colonial/racial criadas por Debret em busca de resolvê-las, de torná-las remédios (Santos, 2018). Suas imagens me mostram que a mera destruição dos arquivos visuais

[417] Refere-se às festas do Divino Espírito Santo no Maranhão.

coloniais só serve aos perpetradores de violência, como política de esquecimento. Seguir a lição deixada pela artista em suas obras é encarar esses arquivos de frente e mostrar que tudo poderia e pode ser diferente.

Figura 82 – *Afetocolagens* (2022, 2023)



Fonte: Galeria Portas Vilaseca[418]

São muitos os artistas brasileiros que têm se debruçado sobre os arquivos visuais moderno/coloniais para reimaginar suas imagens. Boa parte usam da fotomontagem digital para criar suas ficções especulativas. Encerro essa cena com mais uma artista maranhense, Silvana Mendes e sua série de fotomontagens digitais *Afetocolagens*. Apresento imagens da série em que a relação metamórfica interespécies criada pela artista se destaca. À revelia da separação e hierarquização entre espécies do pensamento moderno/colonial, as *Afetocolagens* de Silva Mendes nos religam ao mundo animal e vegetal. Em todas as imagens é perceptível a intimidade entre espécies consideradas separadas. Em sua obra, somos natureza e essa dimensão da ancestralidade deve ser honrada.

> O que acontece na colonialidade é uma disputa pela memória. A supremacia branca reposiciona vidas em sua ecologia do esquecimento, tornando-nos reféns das Memórias da Plantação. No entanto, a vida não termina nessa ecologia, e em zonas

[418] Disponível em: https://www.portasvilaseca.com.br/br/artistas/silvana-mendes/

> terráqueas a primazia da negritude/raça negra dá lugar a *Ancestralidade Interespecíficas*, ou seja, aquelas que não ocorrem sob o domínio identitário – cisgeneridade, sexualidade e raça –, apesar do fatídico programa de *humanidade* em curso. [...] Sim, estou abandonando o princípio da identidade (*Mito da Forma Eterna*), reivindicando a animalidade, e apresentando uma série de acontecimentos ecológicos como referencial vital, a fim de ultrapassarmos o problema que se criou com a natureza (Brasileiro, 2022, p. 70).

Noto nas fotomontagens de Silvana Mendes a mesma recusa ao pensamento binário e identitário da branquitude defendida por Castiel Vitorino Brasileiro (2022). Nas imagens de Silvana Mendes, a carne negra se conecta ao reino animal e vegetal, para além da raça. Espécimes não-humanas ou fazem parte da composição de corpos, ou são tratadas como se humanas fossem, como na literatura infanto-juvenil. Vejo suas imagens e me pergunto: quantos corpos para além da raça, do gênero e da sexualidade somos capazes de modelar a partir de nossa carne negra?

Não tenho resposta matemática, a beleza dessas ficções especulativas, visionárias, visuais está no que elas me mobilizam a refletir sobre. Penso, então, no gesto de recusa dessas/es artistas ao interferir no fluxo de imagens estereotipadas de pessoas negras, imagens criadas para nos reduzir e fixar nas categorias abstratas identitárias do modo de pensar moderno/colonial. Uma recusa ao que enunciam os arquivos oficiais do mundo antinegro para as imagens que domiciliam. Uma recusa em deixar essas imagens exatamente onde e como estão, em deixar que sejam esquecidas, ou que apenas sirvam para dar a carne visual que ilustra a história única (Adichie, 2019) que a branquitude de hoje ainda tenta nos impor. Penso também na capacidade imaginativa radical dessas/es artistas que fabulam e remodelam imagens ditas fixas para que expressem nossa carne negra em cenas de abundância; para que expressem a metamorfose como condição da vida; e para mostrar que nosso presente já foi um futuro considerado impossível.

Que não percamos de vista essa última lição é minha esperança (hooks, 2021). Ao acessar os violentos arquivos visuais moderno/coloniais podemos aprender o que foi, o que ainda é e o que não queremos mais. Ao interferir no fluxo de suas imagens, ao fabular criticamente a partir delas, ao propor ficções visuais especulativas que ultrapassam os limites impostos por esses arquivos e suas epistemologias, podemos criar imagens que nos conduzam ao que deveria/deve/deverá ser. Em concordância com a escritora de ficção visionária Walida Imarisha (2016, p. 4) “outros mundos não apenas são possíveis, mas estão vindo – e já podemos ouvi-los respirar. É por isso que a descolonização da imaginação é o mais perigoso e subversivo de todos os processos de descolonização”.

3.9 RUMO AO REFÚGIO

Encerro esse capítulo com uma cena sobre o arquivo como um refúgio. Um lugar para onde fugir, ao invés de onde fugir como nas cenas anteriores. Para Mbembe (2017, p. 228) trata-se de um "lugar de descanso e de asilo" para nós, Outros. Os primeiros refúgios criados por escravizados, no mundo antinegro, foram os quilombos. Abdias Nascimento (1980) discorre sobre seu desenvolvimento histórico-social, nomeando sua prática de *quilombismo*:

> Os quilombos resultaram dessa exigência vital dos africanos escravizados, no esforço de resgatar sua liberdade e dignidade através da fuga ao cativeiro e da organização de uma sociedade livre. A multiplicação dos quilombos fez deles um autêntico movimento amplo e permanente. Aparentemente um acidente esporádico no começo, rapidamente se transformou de uma improvisação de emergência em metódica e constante vivência das massas africanas que se recusavam à submissão, à exploração e à violência do sistema escravista. O quilombismo se estruturava em formas associativas que tanto podiam estar localizadas no seio de florestas de difícil acesso que facilitava sua defesa e sua organização econômico-social própria, como também assumiram modelos de organizações permitidas ou toleradas, frequentemente com ostensivas finalidades religiosas (católicas), recreativas, beneficentes, esportivas, culturais ou de auxílio mútuo. Não importam as aparências e os objetivos declarados: fundamentalmente todas elas preencheram uma importante função social para a comunidade negra, desempenhando um papel relevante na sustentação da continuidade africana. Genuínos focos de resistência física e cultural. Objetivamente, essa rede de associações, irmandades, confrarias, clubes, grêmios, terreiros, centros, tendas, afoxés, escolas de samba, gafieiras foram e são os quilombos legalizados pela sociedade dominante; do outro lado da lei se erguem os quilombos revelados que conhecemos. Porém, tanto os permitidos quanto os "ilegais" foram uma unidade, uma única afirmação humana, étnica e cultural, a um tempo integrando uma prática de libertação e assumindo o comando da própria história. A este complexo· de significações, a esta práxis afro-brasileira, eu denomino de quilombismo (Nascimento, 1980, p. 255).

Beatriz Nascimento (2006), por sua vez, localiza as origens do quilombo na África pré-diáspora, mais precisamente em Angola. De modo a estabelecer um contínuo histórico entre a práxis desenvolvida no Brasil colônia e império e aquelas angolanas. Para a historiadora, os quilombos se tornaram símbolos ideológicos de conscientização e resistência cultural das pessoas negras diaspóricas (Menezes, 2004). No documentário *Ôrí* (1989), a historiadora argumenta que a ideia de quilombo pertence ao passado, mas que se perpetua até os dias de "hoje em todos os sistemas sociais alternativos fundados por negros e negras, como as escolas de samba, os terreiros de candomblé e as favelas" (Souto, 2020, p. 141).

> Se o quilombo não é uma ideia localizada no passado, mas sim um espaço de agregação que se reconfigurou diversas vezes na história da diáspora afro-brasileira, constituindo-se a partir do assentamento de comunidades negras e fortemente ligado aos aspectos territoriais, pedimos licença para desdobrar a enunciação feita por Beatriz Nascimento e desembocar na ideia de "aquilombamento" enquanto dispositivo derivado da instituição quilombo, porém destituído do seu caráter territorial, no intuito de demonstrar a continuidade do ato

> de aquilombar como estratégia de resistência e coletividade e designar experiências de organização e intervenção social protagonizadas pela população negra na atualidade (Souto, 2020, p. 141).

O termo aquilombamento vem sendo usado para referir-se às práticas de coletivos artísticos, culturais e até de profissões diversas, formados majoritariamente por pessoas negras (Meirinho, 2021). Aquilombar-se é um movimento de busca por um refúgio. "Aquilombar-se é o movimento de buscar o quilombo, formar o quilombo, tornar-se quilombo. Ou seja, aquilombar-se é o ato de assumir uma posição de resistência contra-hegemônica a partir de um corpo político" (Souto, 2020, p. 141). Mas não só. Não existimos apenas em *resistência* como adorariam os colonizadores de ontem e a branquitude de hoje. Nós simplesmente (re)existimos diferentemente a cada novo modo de captura posto em ação no mundo antinegro. Existimos em movimento, em fugas. A flexibilidade, ginga, os movimentos dos capoeiristas e as performances de obediência das mães-pretas e o simples fato de estarmos aqui hoje me contam sobre nossa capacidade de sorrateiramente (re)existir.

> Fogo!... Queimaram Palmares, / Nasceu Canudos. / Fogo!... Queimaram Canudos, / Nasceu Caldeirões. / Fogo!... Queimaram Caldeirões, / Nasceu Pau de Colher. / Fogo!... Queimaram Pau de Colher... / E nasceram, e nascerão tantas outras comunidades / que os vão cansar se continuarem queimando / Porque mesmo que queimem a escrita, / Não queimarão a oralidade. / Mesmo que queimem os símbolos, / Não queimarão os significados. / Mesmo queimando o nosso povo, / Não queimarão a ancestralidade (Santos, 2015, p. 45).

Sigo as imagens do poema do mestre quilombola Nêgo Bispo e entendo o aquilombamento e os quilombos territoriais ou não que criamos, principalmente, como modos de existir em um ambiente que nos fortaleça, hospitaleiro, ainda que temporário. Sei que esse micro mundo que criamos e chamamos *quilombo* não está fora do mundo antinegro, é apenas desconhecido ou parcialmente tolerado por este. Pois bem, apresento dois quilombos, ou arquivos, ou refúgios para as memórias de pessoas negras: o *Acervo da Laje* e o *ZUMVÍ Arquivo Afro Fotográfico*.

O *Acervo da Laje*[419] foi fundado em 2010 no bairro de São João do Cabrito, região conhecida por subúrbio ferroviário, em Salvador–BA. O *Acervo* funciona como um museu e arquivo comunitário, espaço educativo e é também a casa em que vivem seus fundadores e gestores, José Eduardo Ferreira Santos e Vilma Santos. O *Acervo* é lugar de refúgio tanto para obras de artistas locais do subúrbio ferroviário, quanto para a preservação de objetos e coisas que fazem parte da memória da comunidade, tais como conchas marítimas, azulejos e placas de publicidade trazidos pelos próprios moradores do bairro. Desse modo, à diferença

[419] Disponível em: https://www.acervodalaje.com.br/.

das coleções fetichistas de tipos raciais do século XIX, por exemplo, a coleção aqui é não é captura, senão que um modo de proteção, de luta contra o esquecimento, das memórias comunitárias.

> A nossa memória tem cheiro, tem sabor, tem temporalidades, sinuosidade, tem essa dinâmica, tem essa sensibilidade, tem afeto. A memória não é uma entidade abstrata colonizadora. [...] de uma escultura que foi jogada no lixo, nasce uma memória de música, de um documentário, a lembrança de um pedreiro que na infância participava de terreiros. [...] Quando uma pessoa entende o que você está fazendo e colabora com aquela memória trazendo o fazer dela, isso mostra que estamos descolonizando o saber. Estamos dizendo: "você é tão curador quanto eu. É curadoria conjunta". A memória se faz com esses artefatos também, eles fazem tanto sentido que podem ser "musealizados" (Santos, 2021, p. 34-35).

Na citação acima, José Eduardo Ferreira Santos (2021) conta da participação popular no fazer do museu-arquivo, a preocupação com a memória comunitária é central. O *Acervo da Laje* possibilita que os moradores da comunidade conheçam e inscrevam, eles mesmos, suas próprias histórias e as contem às gerações por vir: "a memória, para mim, sempre se debate com a morte, com o desaparecimento da pessoa" (Santos, 2021, p. 30).

> As pessoas precisam aprender a cuidar da própria história. Então, eu acho que o primeiro acervo é esse cuidado com a essa memória que é nossa, que ajuda a gente a ter repertório para enfrentar esse momento complexo, difícil que a gente está vivendo (Santos, 2023, p. 123-124).

Na entrevista que fiz, José Eduardo Ferreira Santos (2023) me contou que o *Acervo da Laje* tem como propósito a valorização do sentimento de pertencimento. Afinal, "o chão que a gente pisa guarda as nossas memórias, guarda os nossos fazeres mais ancestrais, que nos antecederam" (Santos, 2023, p. 109-110). Me contou da importância de honrar as mulheres mais velhas da comunidade, pois uma de suas primeiras lembranças é de ter sido cuidado por elas quando criança. E contou também da importância de criar conexões entre os mais velhos e os mais novos: "trabalhar a memória ajuda muito a criança a ter dimensões e repertórios para enfrentar as adversidades nos momentos de passagem" (Santos, 2023, p. 113).

Quero então destacar como a fotografia foi usada, em algumas atividades culturais do *Acervo da Laje*, com o propósito de honrar as mulheres mais velhas do subúrbio ferroviário, de criar conexão entre as crianças e as/os idosas/os e produzir memória visuais para as narrativas futuras. Começo por *Cadê a bonita?* (2010), um ensaio fotográfico feito com as mulheres fundadoras do subúrbio ferroviário, como fotografadas, e Marco Illuminati, como fotógrafo a serviço do *Acervo da Laje* (*Figura 83*).

> Cada mulher fotografada autorizou o uso da imagem. Há todo um trabalho ético de espera, de respeito, de cuidado. Muitas delas não se achavam bonitas e a gente ficava ali esperando o momento em que elas dissessem: "pode tirar a foto". Muitas

> dessas mulheres foram fundadoras desse território, como Dona Epifânia, Dona Tibúrcia, Dona Abigail, Dona Helena e Dona Maria. Algumas já foram pro céu, já foram para a glória. Foram elas que cuidaram de todo esse território, que cuidaram da gente. O primeiro acervo é aquele que está ao nosso redor. A primeira memória foi ter sido cuidado por essas mulheres, foi ter podido andar nesses territórios. Eu acho que o Acervo da Laje nasce muito antes, nasce de uma comunidade, de um território construído por essas mulheres. Elas deram a ideia de fazer a primeira escola comunitária popular sobre palafitas. Elas deram a ideia de cursos para as crianças. Isso tudo na década de 70, 80, 90 (Santos, 2023, p.112).

Figura 83 – *Cadê a bonita?* Foto: Marco Illuminati



Fonte: *Acervo da Laje*[420]

A Beleza do Subúrbio (2013) é o título da exposição fruto da oficina de fotografia feita com as crianças e adolescentes da região: primeiro, elas aprenderam as técnicas básicas e depois saíram pelo bairro para conversar com os moradores e fotografá-los, bem como fotografar a paisagem local (*Figura 84*). José Eduardo, Vilma Santos, Fabrício Cumming e Marcella Hausen foram os organizadores da oficina e exposição homônima. Os gestores do *Acervo da Laje* sempre trabalham, quase sempre, em colaboração com outras pessoas, voluntários ou profissionais contratados. José Eduardo me contou que um dos efeitos dessa

[420] Disponível em: https://www.acervodalaje.com.br/colecao-marco-illuminati?lightbox=dataItem-knm3ds496.

oficina foi a reeducação do olhar dessas crianças, pois muitas tinham vergonha de si e de onde moravam. Como ferramenta de reconexão e método de beleza (Sharpe, 2023a), a fotografia se emaranhava com as histórias orais contadas pelas/os retratadas/os.

> Tinham também as histórias que iam aparecendo quando elas fotografavam pessoas. Cada foto revela um pouco da vida daquela pessoa, né? Revela um pouco de sua história. Teve um momento em que eles foram fotografar conchas e peixes. Esses meninos criaram uma familiaridade com os pescadores e as marisqueiras e tratadoras de peixe aqui, que era uma coisa inacreditável. A quantidade de fotos que eles faziam e todo mundo liberava. As marisqueiras diziam assim: "Eles podem, porque eles são daqui. Eles podem fotografar". A oficina era esse espaço de interlocução para disparar a sensibilidade do olhar. Era também um momento de escuta como foi, por exemplo, no dia em que a gente visitou seu Cabral, o luthier, já falecido. Olha a quantidade de gente que eu estou dizendo que já faleceu, essas crianças tocaram na nossa ancestralidade e isso reverbera, é um ponto de não retorno. É algo que ninguém tira mais da vida delas. Elas tocaram na ancestralidade. Elas tocaram no trem. E vão poder contar isso para o resto da vida. Isso faz uma diferença enorme na constituição de alguém que vive numa situação de vulnerabilidade, num território vulnerável (Santos, 2023, p.116).

Figura 84 – *A beleza do subúrbio*



Fonte: *Acervo da Laje*[421]

[421] Disponível em: https://www.acervodalaje.com.br/colecao-a-beleza-do-suburbio.

Ao escutar José Eduardo fui aprendendo que a mesma tecnologia usada para nos capturar em estereótipos negativos, em imagens de controle, oriundos do regime de significação dos colonizadores, poderia ser usada para nos fortalecer e para nos religar a nossa ancestralidade. As/Os jovens da oficina ministrada pelo *Acervo da Laje* aprenderam a usar a fotografia tanto para ouvir as histórias de vida contadas pelos moradores fotografados, quanto para enxergar e criar beleza no seu entorno e em si.

bell hooks (2019, p. 212-213) afirma que estética "é mais do que uma filosofia ou teoria da arte e da beleza; é uma maneira de habitar o espaço, um lugar específico, uma maneira de olhar e de se tornar. [...] devemos entender a beleza como uma força a ser produzida e imaginada". A autora defende que a carência material e a pobreza não impedem que pessoas negras e pobres sejam capazes cultivar a beleza "como uma força para reforçar o próprio bem-estar interno" (hooks, 2019, p. 213). Noutras palavras, se é belo, então amplifica nossa energia vital.

Figura 85 – *A beleza do subúrbio*



Fonte: Acervo da Laje[422]

[422] Disponível em: https://www.acervodalaje.com.br/colecao-a-beleza-do-suburbio.

Nesse sentido, *Cadê a bonita?* e *A Beleza do Subúrbio* foram dois modos distintos de cultivar a beleza em contexto coletivo, de fazer da beleza "um aspecto integrante da vida cotidiana, oferecendo subsídios para sobrevivência e o desenvolvimento comunitário" (hooks, 2019, p. 214). Em *Cadê a bonita?* as mulheres se sentiram belas e homenageadas em vida: "as mulheres do bairro se viram e as fotos feitas voltaram para elas" (Santos, 2021, p. 33). Em *A Beleza do Subúrbio*, as/os jovens aprenderam que podem expressar sua criatividade, criar e sentir prazer nisso (*Figura 85*). Aprenderam também que beleza é criação e o lugar em que vivem é repleto de histórias de vidas vividas, histórias às quais eles também pertencem. As imagens produzidas durante a oficina estão hospedadas no *Acervo da Laje*, um refúgio: "quem poderia não compreender a busca por uma saída, o habitar a brecha do refúgio e o escapar de uma vida imposta como qualquer outra coisa, qualquer outra coisa *senão beleza*?" (Hartman, 2022, p. 250)

A beleza como pensada em Saidiya Hartman (2022), em Christina Sharpe (2023a) ou em bell hooks (2019), tem por base uma *anteaesthetics* (Bradley, 2023), na qual uma das funções da arte pode ser descrita como sendo a de trazer prazer e beleza para aqueles que vivem em situações materiais precárias. A arte pode ser remédio para escapar da dor, do sofrimento, da vergonha, da baixa autoestima. Pode ser um modo de se sentir belo, vivo e livre, de reconhecer e expressar a própria criatividade, um modo de fuga do mundo antinegro.

> Continuo apaixonadamente comprometida com uma estética que enfoque o propósito e a função da beleza, do talento artístico na vida cotidiana, especialmente na vida de pessoas pobres, que procure explorar e celebrar a conexão entre nossa capacidade de engajamento na resistência crítica e nossa capacidade de experimentar prazer e beleza (hooks, 2019, p. 225).

O *Acervo da Laje* é um exemplo de museu e arquivo responsável por cuidar da memória da sua comunidade e junto com ela, fortalecer os laços afetivos intergeracionais entre os moradores do subúrbio ferroviário. "eu acho que os espaços museais comunitários são muito importantes, justamente por mostrar que nós fazemos a nossa história e que nós podemos contar a nossa história" (Santos, 2023, p. 125). Destaquei dois trabalhos fotográficos, mas outros foram feitos, como o projeto fotográfico de conscientização da importância de não sujar as praias do lugar, feito em parceria com Daniele Rodrigues; ou a oficina de pinhole para crianças e jovens, feita em parceria com Camila Souza de Jesus (Santos, 2023). No *site* do *Acervo da Laje*, é possível consultar parte do seu acervo, incluindo

as fotografias feitas por Camila Souza de Jesus[423], Marco Illuminati[424] e pelas/os jovens da oficina *A Beleza do Subúrbio*[425].

Na cena 3.5, apresentei a importância dos álbuns de família como um dos nossos primeiros arquivos pessoais. Naquela cena, José Eduardo Ferreira Santos (2023) nos deixou o ensinamento de que fazer um álbum é fazer uma curadoria afetiva, é cuidar de nossas origens e ancestralidade. Ao escrever a cena atual, noto como aquela prática curatorial afetiva apresentada por José Eduardo também está presente na gestão do *Acervo da Laje*. O museu-arquivo é refúgio, é quilombo que hospeda as memórias de sua comunidade.

> Não se esqueçam que as informações das nossas avós, por exemplo, são um manancial de memória. Eu comecei falando da vida pessoal para terminar na vida institucional do Acervo da Laje, que nasce desse manancial. Nasce dessa comunidade, desse chão que é o subúrbio ferroviário (Santos, 2021, p. 33).

O *ZUMVÍ Arquivo Afro Fotográfico* também está localizado na cidade de Salvador-BA, conta atualmente com um espaço no bairro de Santo Antônio. Idealizado pelo fotógrafo Lázaro Roberto Ferreira dos Santos e fundado na década de 1990 em parceria com os fotógrafos Ademar Marques e Raimundo Monteiro, hoje o arquivo é gerido por Lázaro e pelo seu sobrinho José Carlos Ferreira dos Santos Filho. O *ZUMVÍ* é um arquivo pensado como um quilombo visual fotográfico:

> O objetivo do ZUMVI é esse: juntar e guardar acervos e memórias. É o que a gente tem feito. [...] A minha preocupação com esse acervo, partindo de minha própria experiência, é uma questão de memória. A gente sem nossa memória não vai a lugar nenhum. A cada dia eu estou me conscientizando mais disso. A gente não vai a lugar nenhum, se a gente não tem a nossa memória. Muita coisa acontece porque nós não temos essa memória, entende? Na minha família mesmo são 11 irmãos, mas temos pouquíssimas fotos, porque minha mãe não tinha condições de fazer foto. Você tem uma foto só e vários membros da família estão ali. Dos avós, a gente quase não tem foto. Isso gera questões de falta de identidade. Se você for na casa de uma pessoa branca, você vai ver quadros e mais quadros do avô, avó, que a pessoa sai apresentando com aquele orgulho e tal. Mas nas famílias negras, a gente não vê isso. Então, o papel do ZUMVI é esse de buscar e guardar nossas memórias (Santos; Santos Filho, 2023, p. 152-153).

Em entrevista, Lázaro Roberto Ferreira dos Santos (2023) ainda me contou que na década de 1980 já pensava em fotografar com a intenção de criar um acervo visual para o futuro. Sua trajetória na fotografia foi influenciada pelo teatro amador, do qual foi integrante na juventude, e pelo Movimento Negro Unificado – MNU (*Figura 86*). Lázaro Roberto começou fotografando as vivências das pessoas negras em sua cidade e, depois, catalogando

[423] Disponível em: https://www.acervodalaje.com.br/colecao-mila-souza.
[424] Disponível em: https://www.acervodalaje.com.br/colecao-marco-illuminati.
[425] Disponível em: https://www.acervodalaje.com.br/colecao-a-beleza-do-suburbio.

essas fotografias e negativos em pastas, foi desse fazer que surgiu a ideia de criar o *ZUMVÍ*: “aquele lugar em que as pessoas, no futuro, podem ir buscar informação, buscar uma fotografia daquilo que eu estava fotografando. Eu não imaginava que isso chegasse aonde chegou hoje” (Santos; Santos Filho, 2023, p. 140). Lázaro ainda me falou do quanto foi difícil ser um fotógrafo negro num lugar e época em que só os fotógrafos brancos tinham sua produção documental socialmente legitimada: “aqui na Bahia, toda a narrativa dos negros, dos corpos negros, são contadas pelos brancos. Então, eu não sabia, mas estava fazendo história. Essa ficha veio cair com o tempo” (Santos; Santos Filho, 2023, p. 140).

> A fotografia negra nessa condição racializada é um momento produtivo e radical, que move visualmente a questão da raça para o campo cultural sociopolítico mais amplo. O ato de pegar a câmera em uma condição de opressão torna-se um ato de libertação transgressora, quase tão importante quanto a própria realização da fotografia, pois cria a possibilidade de que algo novo seja visto, de que algo diferente surja[426] (Sealy, 2019, p. 224, tradução minha).

Figura 86 – Marcha contra a farsa da Abolição, organizada pelo Movimento Negro, Salvador, BA, 1988. Fotógrafo: Jônatas Conceição



Fonte: Reprodução de imagem da exposição do ZUMVÍ na 35ª Bienal de São Paulo

[426] No original: “Black photography in this racialized condition is a productive and radical moment, which visually moves the question of race onto and into the wider socio-political cultural field. The act of picking up the camera from within a condition of oppression becomes an act of transgressive liberation, almost as important as the making of the photograph itself, because it creates the possibility for something new to be seen, something different to emerge”.

bell hooks (2019a) afirma o quanto o olhar negro é um ato radical, de oposição, ao dos colonizadores e nos lembra que, nas plantações, escravizados eram proibidos de olhar. Na cena 3.7 destaquei algumas estratégias dos escravizados retratados diante dos colonizadores, o cientista e o fotógrafo, do desvio do olhar ao confronto direto com a câmera. Nesta cena, ao ver as imagens produzidas por Lázaro Roberto e ao entrevistá-lo, me ponho em total acordo com o que afirma bell hooks:

> Que todas as tentativas de reprimir o nosso direito – das pessoas negras – de olhar produziram em nós um desejo avassalador de ver, um anseio rebelde, um olhar opositor. Ao olhar corajosamente, declaramos em desafio: "Eu não só vou olhar. Eu quero que meu olhar mude a realidade" (hooks, 2019a, p. 216).

Lázaro Roberto não estava documentando a vida negra apenas para lucrar ou agradar o circuito cultural hegemônico de visualidade pública brasileiro. Seu reconhecimento neste é tardio, data dos últimos anos e está vinculada a ascensão social de curadores negros. O que Lázaro Roberto estava fazendo, e ainda faz, à revelia da monocultura do ver, é *fotoescrevivência*: uma prática documental fotográfica que "se debruça na materialização de memórias individual e coletiva, em torno da existência e resistência de pessoas e de comunidades negras" (Neres, 2021, p. 12). A partir do conceito de *escrevivência* de Conceição Evaristo (2020), a professora Vilma Neres (2021) cunha o termo *fotoescrevivência*:

> [...] funciona para identificar a prática fotográfica associada à atuação de fotógrafas negras e de fotógrafos negros, como pares que assumem o protagonismo de suas ações, em um exercício de espelhar perspectivas que refletem interesses e experiências pessoais e, igualmente coletivas. Já que nossas identidades sociais nos direcionam para determinados tipos de vivências que nos impõem a ser e a agir com consciência crítica e em busca de uma rede de solidariedade, por compartilharmos da experiência do racismo e de outras opressões que ainda estruturam as relações étnico-raciais nesse país. [...] essas pessoas sustentam narrativas visuais que ultrapassam a ideia de memória individual, forjando também uma memória coletiva e social. Portanto, são fotógrafas e fotógrafos que contribuem para a construção de memórias históricas, uma vez que a imagem pode resistir ao tempo e eternizar acontecimentos (Neres, 2021, p. 13-14).

Diferentemente do *voyerismo* dos fotógrafos brancos turistas, Lázaro Roberto *testemunha* (Hartman, 1997) vivências que ecoam nas suas. O fotógrafo não reduz as experiências de vidas negras a cenas de violência, sofrimento ou de sexualidade exacerbada, o tipo de espetáculo mais facilmente comercializável nos circuitos midiáticos. Ele preocupa-se em mostrar as muitas dimensões da vida das pessoas negras de Salvador. Das lutas políticas aos movimentos culturais, dos momentos de dor e também dos de alegria, interessa ao fotógrafo a complexidade das vivências negras.

> Com o tempo a ficha caiu, eu era um negro com uma máquina fotográfica. Eu usava o cabelo rasta e estava ali me divertindo, mas também preocupado em documentar os blocos afros, os afoxés, as festas populares. E, como estou dizendo, cercado por outros fotógrafos turistas brancos. Então, eu percebi que era como se eu estivesse num lugar que não era o meu. Era uma ousadia muito grande eu estar ali fazendo essa documentação. Com tudo isso, eu fui aprendendo o valor dessa documentação. Eu era um cara negro fotografando os próprios negros (Santos; Santos Filho, 2023, p. 138).

É evidente que Lázaro Roberto não é o único de sua geração no país. Outros fotógrafos negros também realizaram fotoescrevivências fundamentais para a memória social do povo negro, destaco a soteropolitana Lita Cerqueira, o mineiro Januário Garcia [1943-2021] e o carioca Walter Firmo. O acervo fotográfico destes dois últimos está sob guarda do Instituto Moreira Salles – IMS, sendo que o de Walter Firmo em regime de comodato.

Se quem detém o arquivo, detém o poder de enunciação (Foucault [1969] 2008); Hartman, [2008] 2020), é de se reconhecer a importância fundamental do *ZUMVÍ* para estabelecer possíveis histórias das pessoas negras e da fotografia documental produzida por pessoas negras, no Brasil. Histórias escritas em respeito aos seus modos de existir, pensar e praticar a fotografia, evidentemente. Num país ainda organizado por lógicas coloniais, é fundamental que o poder de enunciação não esteja concentrado em instituições arquivísticas hegemônicas, aquelas herdeiras do lucro auferido no regime colonial de escravização, mas sim que esteja difuso entre várias organizações sociais, comunidades, ou até mesmo grupos de pessoas. Afinal, o monopólio enunciativo é um dos principais produtores da dita *história única* (Adichie, 2019) que sempre nos captura.

Hoje o acervo do *ZUMVÍ* gira em torno de trinta mil fotogramas, com a produção de sete fotógrafos, entre eles: o próprio Lázaro Roberto, Raimundo Monteiro, Aldemar Marques. Jônatas Conceição e Geremias Mendes. O acervo possui um vasto material sobre o Movimento Negro Unificado na Bahia, sobre o teatro amador, festas populares, afoxés, artistas negros, blocos Afros, feira de São Joaquim, irmandades negras, religiosidades, movimentos sociais, moradores de rua, sobre o subúrbio ferroviário, o universo do reggae, os vendedores ambulantes, a capoeira, o hip-hop, quilombos, LGBTQIA+, vendedores ambulantes, etc. As próprias categorias genéricas que servem para classificar as fotografias no arquivo dão um pouco da dimensão das vivências de pessoas negras que foram fotografadas. O *ZUMVÍ* evoca com seu acervo a diversidade dessas experiências de vida – umas boas, outras não – possibilitando a escrita de histórias plurais e complexas sobre a vida das pessoas negras no país.

De volta à entrevista, Lázaro me contou ainda que sua primeira exposição fotográfica foi sobre os trabalhadores das feiras Água de Meninas e São Joaquim e a transmissão

intergeracional do trabalho de feirante. O fotógrafo me contou que esse trabalho foi feito em colaboração com o historiador Jorge Antônio Batista e que juntos foram pouco a pouco estabelecendo laços de confiança com os feirantes, por meio do diálogo e do apoio institucional do Sindicato dos Arrumadores da Feira de São Joaquim. A *Figura 87* é um dos conjuntos de fotos expostos pelo *ZUMVÍ* na *35ª Bienal de São Paulo* (2023). A primeira fileira de imagens mostra a primeira sede do arquivo, em 1990, no bairro da Ribeira em Salvador. A segunda fileira mostra a exposição *O Negro e seu trabalho na Feira de São Joaquim* (1992), em Salvador. Por fim, a terceira fileira mostra imagens da exposição do *ZUMVÍ* na *Sociedade Primeiro de Maio*, no *Dia do Trabalhador*, no subúrbio ferroviário de Salvador.

Figura 87 – Fotografias do acervo do ZUMVÍ. Fotógrafo: Lázaro Roberto



Fonte: Reprodução de imagem da exposição do ZUMVÍ na 35ª Bienal de São Paulo

Parte da vida de pessoas negras e seus lugares de habitação e trabalho em Salvador, seu cotidiano, os dias de luta e os de festa, estão documentadas fotograficamente, catalogadas e preservadas no acervo do *ZUMVÍ*. Apesar de a produção fotográfica de Lázaro Roberto ter sido inviabilizada pelo circuito cultural hegemônico de visualidade pública brasileiro por muitas décadas, o fotógrafo não desistiu de sua profissão ou do arquivo.

> Eu estou falando pra você entender a minha trajetória, não foi fácil e não vem sendo fácil. Essa minha invisibilidade, eu sei que não é à toa, é porque eu sou um homem

> negro e estou no meio da fotografia. Hoje é que as pessoas estão vendo essa documentação, esse acervo de pessoas negras. Parece que somos o único coletivo no Brasil, ou quase o único, a fazer um acervo de pessoas pretas. Nada disso foi assim pensado, isso foi acontecendo. E fui tendo consciência de que as famílias negras não tinham imagem, não tinham seus álbuns de família. É muito apagamento. Tudo eu fui aprendendo. O quanto é importante a gente guardar nossa memória, nossa história. E hoje eu estou vendo o efeito. Eu criei um arquivo, um acervo importante. Hoje, eu já começo a procurar publicar livros e fazer exposições temáticas. Em 2018, fizemos uma sobre os 40 anos do Movimento Negro. Participei agora há pouco da exposição Carolina Maria de Jesus, eu nunca pensei participar de uma exposição desse porte. (Santos; Santos Filho, 2023, p. 144).

Já José Carlos (2023), por sua vez, me contou das dificuldades de criar e manter um arquivo fotográfico independente, principalmente no que diz respeito à captação de recursos, à digitalização e preservação das imagens analógicas e digitais. Questões que também foram pontuadas por José Eduardo em relação ao *Acervo da Laje*. Sem o financiamento público ou privado – por meio de editais e concursos, em geral – e sem os financiamentos coletivos fica muito difícil sustentar a existência desses dois arquivos. A luta por recursos é constante. Não basta criar um arquivo, um quilombo, um refúgio, é preciso mantê-lo e assegurar sua continuidade intergeracional, pois – enquanto existirmos no mundo antinegro – a libertação é um processo contínuo. Nos últimos anos, tanto *ZUMVÍ*, quanto o *Acervo da Laje* têm participado de diversas exposições do circuito cultural hegemônico de visualidade pública brasileiro. A visibilidade de seus acervos nesse circuito vem auxiliando na captação de recursos, além do que insere no imaginário hegemônico do mundo antinegro as produções de artistas e fotógrafas/os periféricas/os, em sua maioria, negras/os.

Contra a exclusão e/ou estereotipação negativa de pessoas negras dos arquivos organizados por lógicas coloniais e contra a concentração da enunciação das vivências negras nas mãos dos herdeiros dos colonizadores de ontem (em sua maioria, os grandes capitalistas de hoje), o *ZUMVÍ* e o *Acervo da Laje* possibilitam a pluralidade enunciativa e epistemológica. São arquivos que realizam, de fato, um trabalho de *memória justa* (Marchesi *apud* Vinyes, 2018). Eles não substituem as grandes instituições arquivísticas hegemônicas, os arquivos oficiais, mas impedem seu monopólio enunciativo. É pela possibilidade de histórias e conhecimentos múltiplos que a descentralização arquivística é fundamental para existências negras encarnadas. Afinal, não se deve esquecer que:

> A nossa memória brasileira é organizada pelo Instituto Geográfico Brasileiro[427], que chama um europeu[428] para dizer que é história e o que é cultura. A partir daí que

[427] Sobre o assunto vê Callari (2001).

[428] José Eduardo Ferreira Santos refere-se à criação do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB) em 1838. Instituição formada pela elite de colonizadores e seus descendentes do Rio de Janeiro e dedicada a escreve a História do Brasil, com forte patrocínio financeiro do Estado Imperial. O principal meio de comunicação do

> tudo o que é índio, tudo o que é negro, perde-se, porque fica a voz do colonizador. A nossa história brasileira nasce com o preconceito estético, com o epistemicídio. Por isso temos pouca representatividade. Não nos vemos nos monumentos, nos nomes de ruas, nos livros. O recorte da memória é centralizador, por isso não nos vemos na história. Ela não foi escrita por nós (Santos, 2021, p. 32).

José Eduardo Ferreira Santos, Vilma Santos, Lázaro Roberto Ferreira dos Santos e José Carlos Ferreira dos Santos Filho são *guardiões* ou *arcontes* de arquivos que funcionam à revelia da divisão corpórea do mundo antinegro. Pessoas negras sendo responsáveis pelo depósito, pela segurança, pelo controle de acesso e pela consignação de documentos visuais, verbo-visuais, obras de arte, já foi algo impossível de se pensar nesse país.

No capítulo 2, abordei o arquivo e a fotografia como duas ferramentas, ou armas, de captura do mundo antinegro. Eu concordo com Audre lorde (2019, p. 137) quando afirma que "as ferramentas do senhor nunca derrubarão a casa-grande. Elas podem possibilitar que os vençamos em seu próprio jogo durante um certo tempo, mas nunca permitirão que provoquemos uma mudança autêntica". Mas acrescento que podemos usar essas ferramentas para fins imprevistos, isto é, desobedecendo às regras de seu jogo. Ao observar a relação entre os arcontes mencionados acima e seus arquivos, o que noto é um trabalho (po)ético que transforma arma em remédio e cativeiro em refúgio para as memórias de pessoas negras e pobres em Salvador–BA. Noutras palavras, estou diante da própria reinvenção do arquivo.

Isso se dá porque não existe relação de pura passividade (Glissant [1990] 2021). Sempre há o indeterminável, o acidente, o acaso e o opaco. A opacidade é o limite de toda e qualquer verdade, de todo método, é o que garante a irredutibilidade da diferença ao mesmo. Ainda que a fotografia e o arquivo tenham sido criados para fins de dominação colonial/racial/patriarcal/capital, ainda que continuem a ser usados como armas de captura do mundo antinegro, podemos perguntar, e analisar, o que pode acontecer quando essas ferramentas mudam de mãos? Isto é, quando passam a ser manuseadas pelos selvagens, primitivos, pelos objetos de conhecimento científico, pelos milhares de Outros que não pensam, nem existem, em absoluta obediência às regras do colonizador e/ou da branquitude.

O *Acervo na Laje* e o *ZUMVÍ* são duas respostas que antecipo como possíveis, pois "[...] a questão do arquivo não é, repetimos, uma questão do passado. [...] Trata-se do futuro, a própria questão do futuro, a questão de uma resposta, de uma promessa e de uma responsabilidade para amanhã" (Derrida, [1995] 2001, p. 50). Isto é, são as gerações por vir que poderão responder sobre a importância e o impacto desses arquivos em suas vidas: quais

---

Instituto foi a Revista do IHGB. Em 1846 o Instituto realizou um concurso: Como se deve escrever a história do Brasil. O qual foi vencido pelo naturalista alemão Carl Philipp von Martius.

histórias possibilitaram contar? Quais não? Quais conhecimentos levaram adiante? Quais não? Eu respondo por seu impacto em minha vida, em minha pesquisa acadêmica, a partir do que aprendi junto com eles.

> É preciso insistir nesse ponto: o refúgio não preexiste à fuga; é ela que o produz, o secreta e o codifica. A arte da fuga, de que a experiência história da marronagem[429] representa apenas uma das modalidades, é subversão a partir de dentro, seja esse dentro a colônia ou nossa sociedade de controle – e por mais que ele nos pareça completamente fechado e sem saída. A fuga não é transgressão ilusória em direção a um fora transcendente, mas secreção de uma versão subterrânea – clandestina e herética – da realidade (Bona, 2020, p. 47).

O *ZUMVÍ* e o *Acervo da Laje* são o resultado de fugas criadoras de refúgio para nossas memórias. São também fabulações afrofuturistas, sonhos e desejos de futuro de ancestrais que desconheço materializados em meu presente. Seus acervos são plurais e complexos, possuem existência física e também digital, estão parcialmente catalogados em seus respectivos *sites*, e – o principal – não reduzem as existências negras a corpos negros dissimulados. O *Acervo na Laje* e o *ZUMVÍ* sabem da importância de: (1) os excluídos da História terem a possibilidade de escreverem suas próprias histórias; (2) os objetos do conhecimento poderem perpetuar seu próprio conhecimento; e (3) descentralizar o poder de enunciação para animar vidas negras em fugas. Por isso, são iniciativas que nos mostram outras formas de fazer arquivos: como quilombos, como refúgios, no qual a memória de pessoas negras e periféricas são preservadas para as gerações futuras se nutrirem.

[429] Significa aquilombamento. Termo refere-se aos quilombos feitos nas colônias da América Central, principalmente.

CONHECIMENTOS (PO)ÉTICOS

Para escrever essa tese foi necessário que eu retornasse à escritura, ao momento de inscrição na carne que vem suportando a ontoepistemologia moderno/colonial, ocidental, antinegra. Como afirma Derrida ([1967] 2017, p. 34), “antes de ser seu objeto, a escritura é a condição da episteme”. Movimento feito também por todos os artistas, cujas obras apresentei no capítulo três. Sem esse retorno continuaríamos cativos do modo de pensar e conhecer moderno/colonial, de sua imaginação, de seu imaginário. No máximo alimentaríamos o este último com mais imagens que servem para nos capturar. Esse vem sendo o roteiro perverso que nós, pessoas negras, temos sido forçadas a reencenar.

Contudo, ainda que eu retorne ao significante que suporta, à carne, ainda que descarte o regime de significação moderno/colonial, eu escrevo usando a gramática do colonizador e isso limita o que consigo pensar, conhecer e imaginar. O esforço de fuga, como afirma Derrida ([1967] 2017) é contínuo e é sempre um risco. Não há garantias quanto ao resultado, de certo só a tentativa da fuga, o futuro deixa de ser repetição do mesmo, sua forma é indefinida, cada passo dado na fuga deixa entrevê apenas possíveis formações. Mas é esse futuro monstruoso, desconhecido, que espero.

Desse modo, retorno à exorbitância do significante, à carne negra, antes dos signos que lhe vestem no mundo antinegro, para pensar outramente, para criar conhecimentos que não sejam capturas, mas rotas para fugas. O filósofo Edouard Glissant ([1990] 2021, p. 170) afirma que “o último momento do conhecimento é sempre uma poética”. Escrever uma tese é o último momento de uma busca por conhecimentos, neste caso, os que me levem para além/aquém dos princípios que modelam o pensamento moderno/colonial: separabilidade, determinabilidade, sequencialidade (Silva, 2019a).

Procurei pensar em termos de implicação (Silva, 2019a), singularizando o pensamento que se credita como universal, reconhecendo inclusive minha própria intencionalidade ético-política. Nada em minha pesquisa ou em meu texto é neutro. Tudo aqui está implicado em minhas vivências, desejos, sonhos e em meu repertório afetivo-cognitivo. Se produzo alguma verdade com essa tese, ela é singular, como todas as outras no infinito jogo da significação. Desse modo, peço à leitora/ao leitor que considere essa conclusão não como um fechamento, senão que mais uma abertura. Quanto a minha pesquisa, esta continua, só que por outros caminhos. Encerro essa etapa retornando à sua problemática:

Que lógicas relacionais coloniais são tornadas visíveis nessas produções? Que outros imaginários, modos de conhecer, de existir ou de se relacionar se exibem por meio dessas produções? Como (re)pensar o que conheço por fotografia e arquivo – e suas implicações para existências negras – na companhia do que aprendi junto com as obras do corpus?

A resposta ao primeiro questionamento – *Que lógicas relacionais coloniais são tornadas visíveis nessas produções?* – foi dada no primeiro e no segundo capítulo dessa tese. Os quais descrevem o que as obras apresentadas no terceiro capítulo me demandaram estudar e pesquisar e o que eu precisei desaprender (Azoulay, 2024). No segundo capítulo, de fato, já começo a responder ao terceiro questionamento, uma vez que apresento o que aprendi sobre os arquivos do mundo antinegro e sobre a fotografia (imagem e técnica) e seus usos como arma de captura.

A resposta ao segundo questionamento – *Que outros imaginários, modos de conhecer, de existir ou de se relacionar se exibem por meio dessas produções?* – foi fornecida cena-a-cena no capítulo três. À exceção da cena 3.1, em que as obras ainda lidam com o imaginário hegemônico e o modo de existir e de se relacionar do/no mundo antinegro; nas demais, as obras ofertam imagens capazes de nutrir imaginários que chamei de *vida-liberdade* (Evaristo, 2017). Isto é, as obras mostram modos de existir e de se relacionar que exorbitam os determinados no/pelo mundo antinegro para nossas existências. *Mães-pretas* são *ancestrais*, beleza é método e não modelo pré-definido, conhecimento pode ser erótico, o tempo é espiralar, arquivo é refúgio, fotografia é remédio, as lacunas dos arquivos são espaços para se fabular o (im)possível, todo agora é uma encruzilhada, o toque pode ser amoroso, etc.

A resposta ao terceiro questionamento – *Como (re)pensar o que conheço por fotografia e arquivo – e suas implicações para existências negras – na companhia do que aprendi junto com as obras do corpus?* – foi fornecida ao longo do segundo e terceiro capítulos. Não pensei a fotografia a partir do modelo hierárquico, sujeito/objeto, do pensamento moderno/colonial, senão que considerando as atuações dos protagonistas de seus eventos (Azoulay, 2014). Tampouco considerei a foto apenas por sua imagem, prestei atenção também (1) à rede discursiva em torno das imagens, destacando como são consignadas pelos arquivos oficiais do mundo antinegro e também difuso arquivo das redes de internet (em buscadores e bancos de imagem) e (2) à pedagogia visual difundida por essa combinação visual-discursiva. (3) Procurei prestar atenção também ao aspecto sonoro e tátil das fotos, por vezes esquecidos nas abordagens analíticas. (4) Por fim, refiz os contextos históricos de suas

produções não para decretar seu *isso foi* (Barthes, 1964), senão que para despi-las dele, para notar suas outras temporalidades implicadas.

Quanto aos arquivos, tomei nota do *modelo único* (Azoulay, 2019, 2024) imposto pela/na colonização para poder prestar atenção ao que os artistas, fotógrafos e produtores culturais estavam propondo de diferente a esse modelo. Diferenças que foram apontadas no terceiro capítulo, com destaque para as cenas 3.2, 3.3 e 3.9 em que abordo arquivos que preservam e difundem outros imaginários e modos de conhecer, os quais dão a ver as existências negras encarnadas em sua exorbitância. Em resumo, toda essa tese foi sobre desaprender para reaprender outramente as (po)éticas entre fotografia, arquivo e a carne negra.

É sobre essa carne que quero escrever agora. Essa tese foi escrita na companhia de minhas ancestrais, mulheres negras instrumentalizadas e que tiveram sua carne invadida, que serviram de suporte para as violentas inscrições do pensamento moderno/colonial na produção material-discursiva do mundo antinegro, o mundo em que existo. Como corpos negros dissimulados, elas ajudaram/ajudam na coesão desse mundo, como existências negras encarnadas elas o deformaram/deformam.

> Para ser clara, declarar o aparecimento do "corpo negro" como uma dissimulação, tanto como produto como produtivo do corpo como aparelho racial, não significa sugerir que a corporeidade negra seja imaterial ou desmaterializada. Muito pelo contrário. É insistir na distinção impossível entre a dissimulação do "corpo" e a materialidade exorbitante da existência encarnada[430] (Bradley, 2023, p. 92, tradução minha).

É nessa encruzilhada que habitam minhas ancestrais, Saartjie Baartman, Mônica e tantas outras não nominadas pelos arquivos moderno/coloniais. É nessa encruzilhada que habitam as obras e os arquivos apresentados como *corpus* da pesquisa, deformando o mundo antinegro com suas (po)éticas *anteaesthetics* (Bradley, 2023). São produções que retornam à materialidade da carne negra e, ao fazê-lo, deformam "os pactos de representação hegemônica que controlam o uso social das imagens"[431] (Richards, 2007, p. 104, tradução minha), seja para poder mostrar a violência material-discursiva das inscrições do mundo antinegro, seja para exibir nossa capacidade generativa de vida, de futuros, de mundos e os conhecimentos arquivados em nós, nosso repertório (Taylor, 2013).

---

[430] No original: "To be clear, to declarate the appearance of the 'black body' as a dissimulation, as both product and productive of the body as racial apparatus, is not to suggest that black corporeality is immaterial or dematerialized. Quite the opposite. It is to insist upon the impossible distinction between the dissimulation of 'the body' and the exorbitant materiality of clack enfleshed existence".

[431] No original: "[...] los pactos de representación hegemónica que controlan el uso social de las imágenes […]".

Em concordância com Edouard Glissant ([1990] 2021, p. 243), “nenhum imaginário ajuda realmente a prevenir a miséria, a enfrentar opressões, a apoiar os que ‘suportam’ em seus corpos ou espírito. Mas o imaginário modifica as mentalidades, ainda que lentamente”. De modo que não consigo (e ainda bem) determinar se e como o imaginário que vem sendo nutrido por esses artistas e fotógrafos, por meio das imagens criadas e difundidas, nos guiará em nossas ações, em nossas relações entre nós e com os demais existentes do/no planeta. Posso apenas afirmar como me conduziu até esse momento.

Ao retornar à carne negra, as produções apresentadas não se restringem aos limites (significado/significante) impostos pelo arquivo e/ou fotografia, como armas de captura do mundo antinegro, tampouco às determinações formais do regime racial da Estética. Como mencionado, são produções *anteaesthetics* (Bradley, 2023), que habitam a fronteira do corte e, de lá, nos mostram outras possibilidades de existência. Somos convocadas/os a lidar como nossas verdades e a nos posicionarmos ética e politicamente diante das imagens. Não estou diante, pois, de produções artísticas contemplativas, voltadas para o consumo ou mero espetáculo, mas sim uma *arte crítica* (Richards, 2007), que busca:

> 1) a de desnaturalizar o sentido, quebrando o falso pressuposto da inocência das formas e denunciando a aparente neutralidade dos signos por trás dos quais as ideologias culturais disfarçam as suas tomadas de posição e as suas lutas de forças. 2) a de traçar vetores de subjetivação alternativa que potencializem a alteridade como força de desclassificação contra as uniformidades seriais, a natureza programática do significado, as ortodoxias de representação, os roteiros de identidade predeterminados, as atribuições fixas de papéis e as categorias homogêneas[432] (Richards, 2007, p, 103-104, tradução minha).

Arquivos criam, armazenam e fazem circular imagens e informações como documentos. Nada do que enunciam é universal. A episteme que os arquivos ajudam a (re)produzir, manter e disseminar é uma entre outras; que seja validada como única só revela a colonialidade do saber e do poder que ainda organiza o hoje. Ao anarquivar os arquivos oficiais do mundo antinegro, o que os artistas apresentados fizeram foi um gesto amoroso de praticar a liberdade, de inscrição generativa de outros sentidos, afetos e imaginários. As imagens antes sepultadas nas gavetas desses arquivos passam a ter uma outra existência, habitam as obras associadas a outras epistemes e éticas implicadas.

---

[432] No original: “1) la de desnaturalizar el sentido, quebrando el falso supuesto de la inocencia de las formas y denunciando la aparente neutralidad de los signos tras la cual las ideologías culturales disfrazan sus tomas de partido y sus luchas de fuerzas. 2) la de trazar vectores de subjetivación alternativa que potencien la alteridad en tanto fuerza de desclasificación en contra de las uniformaciones seriales, la programaticidad del sentido, las ortodoxias de representación, los guiones identitarios predeterminados, las asignaciones fijas de papeles y categorías homogéneas”.

Por pesquisar principalmente produções de artistas e fotógrafos que se declaram negros e/ou indígenas e por seguir suas recomendações de estudo, acabei dialogando mais com pensadores negros, afrodiaspóricos em sua maioria. De modo que são, sobretudo, suas epistemologias que me deram suporte teórico nesta pesquisa. O que não quer dizer que as defendo como universais, no lugar da moderna/colonial. São apenas o modo de pensar e conhecer que escolhi e que possibilitou que eu fizesse a abordagem afetivo-cognitiva que exerci na pesquisa e na escrita dessa tese, isto é, são um modo particular entre outros particulares. Quanto a ética implicada nessas epistemologias afrodiaspóricas com as quais trabalhei, sem dúvida não é a da propriedade privada (Silva, 2019), aquela que autoriza a significação de pessoas negras como *coisas – objetos sem valor* (Hegel, [1837] 2001).

> Abraçar uma ética amorosa significa utilizar todas as dimensões do amor – "cuidado, compromisso, confiança, responsabilidade e conhecimento" – em nosso cotidiano. Só podemos fazer isso de modo bem-sucedido ao cultivarmos a consciência. Estar consciente permite que examinemos nossas ações criticamente para ver o que é necessário para que possamos dar carinho, ser responsáveis, demostrar respeito e manifestar disposição para aprender (hooks, 2020, p. 130).

Entre as proposições éticas que vislumbrei, me aproximo mais da apresentada por bell hooks (2020). Sem manifestar disposição de aprender, de pensar diferente, de muitas vezes abandonar seu treinamento afetivo-cognitivo, não há como se dispor a verdadeiramente lutar pela descolonização do que quer que seja. A descolonização como tão bem nos ensinou Fanon ([1969] 1980) é a desordem total do mundo erguido pela/na colonização, do mundo antinegro, é sua decomposição. Reformas e reparações para tentar consertar esse mundo são apenas políticas de redução de danos, as quais não dissolvem sua ordem estética fundante: a linha de cor, a linha divisória do humano.

> Sem uma ética do amor pra moldar a direção de nossa visão política e de nossas aspirações radicais, muitas vezes somos seduzidos, de uma forma ou de outra, por uma lealdade contínua a sistemas de dominação – imperialismo, sexismo, racismo, classismo, fico intrigada com mulheres e homens que passam a vida trabalhando para resistir e se a opor a uma forma de dominação, mas apoiam sistematicamente outra (hooks, 2023, p. 403).

bell hooks (2023) não apenas nos convida a pensar na ética que guia nossas ações políticas, como critica o desejo de mudança egocentrado, que não se importa com o sofrimento alheio. Sem uma ética amorosa, sem *hapticidade* e um *trabalho de adjacência* (Campt, 2021), nos isolamos e lutamos separadamente apenas "pelo fim do que sentimos que está no machucando" (hooks, 2023, p. 404). Em resumo e em concordância com hooks (2023), o amor é minha resposta ética, escolhê-lo é praticar a liberdade, é ter consciência de

como a dominação opera e optar por confrontar a dor, por aprender a amar, por viver em comunidade e em comunhão com a vida.

> Trabalhando dentro da comunidade, compartilhando um projeto com outra pessoa ou com um grupo maior, somos capazes de vivenciar alegria na luta. Essa alegria precisa ser documentada, pois se focarmos apenas a dor ou as dificuldades que certamente são reais em qualquer processo de transformação, mostraremos apenas uma imagem parcial. Uma ética do amor enfatiza a importância do serviço aos outros [...]. Esse apelo à comunhão com um mundo além do eu, da tribo, da raça, da nação, era um convite constante para expansão pessoal e crescimento (hooks, 2023, p. 412-413).

Contudo, ainda que eu argumente em favor de uma ética da amorosidade, não posso defendê-la como modelo único, universal. Afinal é a trama da relação "que diz a ética" (Glissant, [1990] 2021, p. 223). É o respeito ao direito à opacidade que evita que eu estabeleça outros universais, que eu repita a barbárie do pensamento moderno/colonial. "O pensamento da opacidade me distrai das verdades absolutas, das quais eu pensava ser o depositário. Longe de me refugiar na inutilidade e na inatividade, ele relativiza em mim os possíveis de toda ação, fazendo-me sensível aos limites de todo método" (Glissant, [1990] 2021, p. 222).

Como direito, a opacidade é política. Não aquela de representação generalista, mas outra, já que só represento a mim, em minha singularidade e reconhecendo minha própria opacidade. Como afirma Glissant ([1990] 2021, p. 224-225), "é impossível reduzir quem quer que seja a uma verdade que ele não tenha gerado de si mesmo. Ou seja, na opacidade de seu tempo e lugar". É por isso que essa tese não representa um conhecimento universal, mas sim um conhecimento particular, singular, produzido por mim na trama das relações com os autores que li e com as obras do *corpus*.

> A pólis de Platão é para Platão, a visão de Hegel, para Hegel, a vila do griô, para o griô. Não é proibido vê-las em confluência, sem confundi-las em magna ou reduzi-las uma à outra. É também que essa mesma opacidade anima qualquer comunidade: aquilo que nos reuniria para todo o sempre, singularizando-nos para a eternidade. O consentimento geral às opacidades particulares é o mais simples equivalente da não barbárie. Reclamamos para todos o direito à opacidade (Glissant, [1990] 2021, p. 225).

Quando escrevo sobre as reflexões geradas em meus encontros com os arquivos *ZUMVÍ* e *Acervo da Laje* e com os trabalhos artísticos, estou criando conhecimento. Conhecer é também uma prática *ético-política-criativa*, uma (*po)ética* (Silva; Desideri, 2016). E, no meu caso, não estou, nem estive, preocupada em cumprir o ordenado pelo modo de conhecer moderno/colonial: (1) não me interessei em medir eficácia ou eficiência de nenhuma das obras; (2) nem em provar que se encaixam ou não em categoriais classificatórias

predeterminadas pelos arquivos oficiais do mundo antinegro; (3) tampouco em encadear as obras numa história única dos grandes gênios da arte universalmente elegidos por mim. Apenas apresentei as respostas que dou a cada um dos encontros que tive.

Uma vez que, como mencionado, estou implicada na pesquisa, espero que ela ajude na promoção dos conhecimentos descritos no capítulo três, que incentive outras/os pesquisadoras/es, artistas, fotógrafas/os a pensar outramente e a criar imagens que sejam de cura para nossas existências e que contaminem o imaginário hegemônico do mundo antinegro, até sua completa dissolução, com cenas amorosas de *vida-liberdade*. Em resumo, defendo a completa reinvenção do modo hegemônico de existir no planeta.

> Chegamos a esse momento crucial em que é preciso aprender a reinventar tudo: os conceitos, as abordagens, os hábitos, os métodos, as ferramentas, as nações, os espaços...tudo, hoje, deve ser reinventado. É a única possibilidade que nos resta para evitar o cosmocídio de nosso planeta (Bona, 2020, p. 9).

Contra a fórmula de um bom texto, anuncio o fim deste com três aspectos que foram fundamentais para o desenvolvimento dessa pesquisa e que servem para todas/os aquelas/es dispostas/os a uma vida em fuga: (1) desobedecer aos colonizadores de ontem e à branquitude de hoje, (2) retornar à nossa existência encarnada para poder (3) *sentirpensar* outramente. De nossa carne negra somos capazes de gerar um infinito de corpos e mundos, que essa seja nossa (po)ética.

REFERÊNCIAS

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **O perigo de uma história única**. São Paulo: Companhia das Letras, [2009] 2019.

AGASSIZ, Louis. The Diversity of Origin of the Human Races. **Christian Examiner and Religious Miscellany [*1844-1857*],** p. 110-145, Jul. 1850. Disponível em: https://collections.nlm.nih.gov/catalog/nlm:nlmuid-101157103-bk. Acesso em: 29 dez. 2020.

ARANTES, Priscila. **Reescrituras da arte contemporânea**: histórias, arquivo e mídia. Porto Alegre: Sulina, 2015.

ASSMANN, Aleida. **Espaços da recordação**: formas e transformações da memória cultural. Campinas: Editora da Unicamp, 2011.

AULICINO, Marcos Rodrigues; OLIVEIRA, Ronaldo Alexandre de. Rosana Paulino: fluxos e assentamentos. **Revista Croma, Estudos Artísticos**, v. 3, n. 5, p. 88-96, 2015.

AZEVEDO, Naymare Santos de. Afrotonizar: estratégia de livramento, criatividade e processos de cura. *In*: **Políticas Culturais em Revista**, Salvador, v. 14, n. 2, p. 160-183, 2021.

AZOULAY, Ariella. **Historia potencial y otros ensayos**. Barcelona: Taller de Ediciones Economicas, 2014.

AZOULAY, Ariella. **Civil imagination:** a political ontology of photography. London; New York: Verso, 2015.

AZOULAY, Ariella. What is a photograph? **Philosophy of Photography**, v. 1, n.1, p. 9-13, 2010.

AZOULAY, Ariella Aïsha. **Potential History**: unlearning imperialism. London, New York: Verso, 2019.

AZOULAY, Ariella Aïsha. Photography on Strike: letter 2 to Carles Guerra. *In:* FUNDACIÓN FOTO CLECTANIA, **Correspondencias**, [on-line], 12 jun. 2020. Disponível em: https://correspondencias.fotocolectania.org/en/photography-on-strike/ Acesso em: 20 mar. 2023.

AZOULAY, Ariella Aïsha. **História Potencial:** desaprender o imperialismo. São Paulo: Ubu Editora, 2024.

AZOULAY, Ariella Aïsha. Toward the Abolition of Photography's Imperial Rights. *In*: Coleman, Kevin; James, Daniel (Org.). **Capitalism and the camera**. London, New York: Verso, 2021. E-book.

AZOULAY, Ariella Aïsha. Arte que destrói o mundo comum. *In*: **PISEAGRAMA**, Belo Horizonte, n. 15, p. 46-55, dez. 2021. Disponível em: https://piseagrama.org/artigos/arte-que-destroi-o-mundo-comum/

BAROSSI, Luana (Po)éticas da escrevivência. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, n. 51, p. 22-40, 2017.

BARRIENDOS, Joaquín. A colonialidade do ver: rumo a um novo diálogo visual interepistêmico, **Epistemologias do Sul**, v. 3, n. 1, p. 38-56, 2019.

BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BAZIN, André. **O que é Cinema?** Lisboa: Livros Horizonte, 1993.

BEIGUELMAN, Giselle. **Políticas da imagem**: vigilância e resistência na dadosfera. São Paulo: Ubu Editora, 2021.

BELANDI, Caio; GOMES, Irene. Censo 2022: pela primeira vez, desde 1991, a maior parte da população do Brasil se declara parda. *In:* Brasil. Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. **Agência IBGE Notícias**, [on-line], 22 mar 2023. Disponível em: https://tinyurl.com/539karjs Acesso em: 20 out. 2023.

BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 2012. v. 1.

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018. v. 2.

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BENJAMIN, Walter. Elogio da boneca. *In*: BENJAMIN, Walter. **Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação**. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2009.

BENTO, Cida. **O pacto da branquitude**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

BISPO, Alexandre Araújo. Os clientes negros do estúdio Limercy Forlin: Poços de Caldas 1950-1980. *In*: INSTITUTO MOREIRA SALLES. **Negras imagens**. São Paulo: IMS, 2023.

BOGRE, Michelle. **Documentary photography reconsidered**. London, New York: Bloomsbury Plubishing, 2019.

BONA, Dénètem Touam. **Cosmopoéticas do refúgio**. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2020.

BONA, Dénètem Touam. Arte da fuga. **PISEAGRAMA**, Belo Horizonte, n. 15, p. 18-27, 2021. Disponível em: https://piseagrama.org/artigos/arte-da-fuga/. Acesso em: 16 mai. 2024. Site.

BONFIM, Paulo Ricardo. **A educação no movimento eugênico brasileiro (1917- 1933)**. 2013. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade São Francisco, Itatiba, 2013.

BRADLEY, Rizvana; SILVA, Denise Ferreira da. Quatro teses sobre estética. *In*: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO (Org.). **35ª Bienal de São Paulo:** coreografias do impossível: catálogo. São Paulo: Bienal de São Paulo, 2023. p. 148-153.

BRADLEY, Rizvana. **Anteaesthetics:** black aesthesis and the critique of form. Standford: Standford University Press, 2023.

BRASILEIRO, Castiel Vitorino. **Quando o sol aqui não mais brilhar**: a falência da negritude. São Paulo: n-1 edições; Editora Hedra, 2022.

BUENO, Winnie. **Imagens de controle**: um conceito do pensamento de Patricia Hill Collins. Porto Alegre: Zouk, 2020.

BUOLAMWINI, Joy. Response: Racial and Gender bias in Amazon Rekognition — Commercial AI System for Analyzing Faces. *In:* BUOLAMWINI, Joy. **Medium,** [on-line], 25 jan. 2019. Disponível em: https://tinyurl.com/27va5ntc Acesso em: 29 dez. 2022.

CALLARI, Cláudia Regina. Os Institutos Históricos: do Patronato de D. Pedro II à construção do Tiradentes. **Revista Brasileira de História**, v. 21, n. 40, p. 59-83, 2001.

CAMPT, Tina. **Images matters:** archive, photography and the African diaspora in Europe. Durhan; London: Durke University Press, 2012.

CAMPT, Tina. **Listening to images**. Durham, London: Duke University Press, 2017.

CAMPT, Tina. **A Black Gaze. Artists Changing How We See**. Cambridge: The MIT Press, 2021.

CARNEIRO, Sueli. Gênero, Raça e Ascensão Social. **Revista de Estudos Feministas**, v. 3, n. 2, p. 544-552, 1995.

CASTILHO, Maria Isabel. Trauma. *In*: VINYES, Ricard (Org.). **Diccionario de la memoria colectiva**. Barcelona: Editorial Gedisa, 2018. n.p.

COLLINS, Patrícia Hill. **Pensamento feminista negro:** conhecimento, consciência e a política do empoderamento. São Paulo: Boitempo, [2000] 2019.

COLETIVO GARAPA. "Postais para Charles Lynch", do coletivo Garapa. **Zum:** Revista de Fotografia, [on-line], 2015. Disponível em: https://revistazum.com.br/bolsa/coletivo-garapa/ Acesso em: 20 mar. 2022.

CORREA, Silvio Marcus de Souza. As marcas do silêncio em imagens de arquivo. *In*: FLORES, Teresa Mendes; CORREA, Sílvio Marcus de Souza; VASCONCELOS, Soraya (Coord.). **Imagens & Arquivos, Fotografias e Filmes.** Lisboa: ICNOVA, 2021, p. 108-136. Disponível em: https://doi.org/10.34619/eg8k-sjem. Acesso em: 14 mai 2024.

CORREIA, Bem-Hur; LEITÃO, Leslie; LIMA, Ester. Justiça absolve policiais pela morte do adolescente João Pedro. **G1**, [on-line], 10 jul. 2024. Disponível em: https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/2024/07/10/decisao-policiais-caso-joao-pedro.ghtml. Acesso em: 11 jul. 2024.

COSTA, Rodrigo Lopes. **Álbum de família na arte/educação:** matéria de ficção. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista "Júlio Mesquita", São Paulo, 2022.

COSTA NETO, Antônio Gomes da. A denúncia de Cesáire ao Pensamento Decolonial, **Revista EIXO**, v. 5, n. 2, p. 46-54, 2016.

CRENSHAW, Kimberle. Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence against Women of Color. **Stanford Law Review**, v. 43, p. 1241-1299, 1993.

CUSICANQUI, Silvia Rivera. **Ch'ixinakax utxiwa:** una reflexión sobre prácticas y discursos colonizadores. Buenos Aires: Tinta Limón, 2010.

CUSICANQUI, Silvia Rivera. Experiencias de montaje creativo: de la historia oral a la imagen en movimiento ¿Quién escribe la historia oral? **Chasqui**. Revista Latinoamericana de

Comunicación, n. 120, p. 14-18, 2012. Disponível em: https://repositorio.flacsoandes.edu.ec/handle/10469/5136. Acesso: 18 de mai de 2024.

CUSICANQUI, Silvia Rivera. **Un mundo ch'ixi es posible**: ensayos desde um presente em crisis. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Tinta Limón, 2018.

CUVIER, Georges. **The animal kingdom arranged after to its organization**. London: Wilson Fort, N. Longman & O. Rees, 1854. Disponível em: https://www.biodiversitylibrary.org/item/117542#page/12/mode/1up. Acesso em: 29 dez. 2020.

CUVIER, Georges. Extrait d'observations faites sur le cadavre d'une femme connue à Paris et à Londres sous le nom de Vénus Hottentotte. *In*: **Mémoires de Muséum d'Histoire Naturelle**, Tomo III, p. 259-274, 1817. Disponível em: https://www.biodiversitylibrary.org/item/108211#page/294/mode/1up. Acesso em: 16 mai. 2024.

DANTO, Arthur Coleman. **A transfiguração do lugar-comum**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

DARWIN, Charles. **On the Origins of Species**. 6. ed. London: Feedbooks, [1859] 1872. Disponível em: http://ecologia.ib.usp.br/ffa/arquivos/abril/darwin.pdf. Acesso em: 29 dez. 2020.

DARWIN, Charles. **The Descent of a Man, and Selection in Relation to Sex.** London: J. Murray, [1871] 1889. Disponível em: http://darwin-online.org.uk/converted/pdf/1889_Descent_F969.pdf. Acesso em: 29 dez. 2020.

DEIAB, Rafaela Andrade. A memória afetiva da escravidão, **Revista de História da Biblioteca Nacional**, ano 1, n. 4, p. 36-40, out. 2005.

DELANY, Samuel. A necessidade de amanhãs. **Revista Ponto Virgulina**, Edição Temática n. 1, p. 162-185, [1984] 2020.

DERY, Mark. De volta para o Afrofuturo. **Revista Ponto Virgulina**, Edição Temática n. 1, p. 14-65, [1984] 2020.

DERY, Mark. Afrofuturismo reloaded. **Revista Ponto Virgulina**, Edição Temática n. 1, p. 186-197, [1984] 2020.

DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo**: uma impressão freudiana. Rio de Janeiro: Relume Dumará, [1995] 2001.

DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença**. São Paulo: Perspectiva, [1967] 2014.

DERRIDA, Jacques. **Gramatologia**. São Paulo: Perspectiva, [1967] 2017.

DIAS, Nélia. Photographier et mesurer: les portraits anthropologiques. **Romantisme**, n. 84, p. 37-49, 1994. DOI: https://doi.org/10.3406/roman.1994.5950

DÍAZ-BENÍTEZ, María; RANGEL, Everton. Evocações da escravidão. Sobre sujeição e fuga em experiências negras, Horizonte Antropológicos, ano 28, n. 63, p. 39-69, maio-ago. 2022. Disponível em: file:///C:/Users/marin/Desktop/4536-1232-PB.pdf. Acesso em: 18 mai. 2024.

DOSSIN, Francielly Rocha. Sobre o regime de visualidade racializado e a violência da imageria racista: notas para os estudos da imagen. **Revista Anos 90**, v. 25, n. 48, p. 351-377, 2018. Disponível em: https://doi.org/10.22456/1983-201X.77582. Acesso em: 2 jun. 2024.

DU BOIS, W. E. B. **The Souls of Black Folks.** Oxford: Oxford University Press on Demand, [1903] 2007.

DU CAMP, Maxime. **Égypt, Nubie et Syrie.** Paris: Gide et J. Baudry, 1852.

EDWARDS, Elizabeth. **Photographs and the practice of history**. London; New York: Bloomsbury Academic, 2021. E-book.

EDWARDS, Elizabeth. Photographs as objects of memory. *In:* CANDLIN, Fiona; GUINS, Raiford (Org.). **The object reader**. New York: Routledge, 2009. p. 331-341.

EVARISTO, Conceição. A escrevivência e seus subtextos. *In*: DUARTE, Constância Lima; NUNES, Isabella Rosado (Org.). **Escrevivência, a escrita de nós:** reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020 p. 26-46.

EVARISTO, Conceição. Vozes-Mulheres. *In*: EVARISTO, Conceição. **Poemas da recordação e outros movimentos**. Rio de Janeiro: Malê, 2017. p. 24-25.

EVARISTO, Conceição. **Becos da Memória**. Rio de Janeiro: Pallas, 2018. E-book.

FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, [1961] 1968.

FANON, Frantz. **Em defesa da revolução africana**. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, [1969] 1980

FANON, Frantz. **Pele Negra, Máscaras Brancas**. Salvador: Edufba, [1952] 2008.

FELDHUES, Marina. Antes....*In*: NASCIMENTO, Abiniel João et al. **E Se?** Recife: Livrinho de Papel Finíssimo, 2023. p. 11-15.

FELDHUES, Marina. Delante de Assentamento. *In*: Caminhada, Lucía; Gonçalves, Fernando (org.). **Políticas y narrativas del cuerpo**, 2022, p. 260-279.

FELDHUES, Marina. (Po)éticas de Descolonização da Memória e dos Arquivos Fotográficos. YouTube, 2022. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=PWWaXJmNCjc&list=PLo6nZYv9uUzdnRrAkOd0rAF9yq2zPqgjG&ab_channel=MarinaFeldhues

FELINTO, Renata. Axexê da Negra ou o Descanso de todas as pretas que mereciam ser amadas. *In:* CENTRO CULTURAL DE SÃO PAULO. **Centro Cultural de São Paulo,** [on-line], 11 mar. 2023. Disponível em: https://centrocultural.sp.gov.br/axexe-da-negra-ou-o-descanso-de-todas-as-pretas-que-mereciam-ser-amadas/

FELINTO, Renata. **A construção da identidade afrodescendente por meio das artes visuais contemporâneas**: estudos de produções e de poéticas. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes da Universidade do Estado de São Paulo, São Paulo, 2016.

FERNANDES, Danubia de Andrade. O gênero negro: apontamentos sobre gênero, feminismo e negritude. **Revista de Estudos Feministas**, v. 24, n. 3, p. 691-713, 2016.

FERRÃO, Mayara. Nós existimos e nosso amor merece ser olhado. *In:* FERRÃO, Mayara (@mayaraferrao). **Instagram,** [on-line], 25 jun. 2024. Perfil pessoal. Disponível em: https://www.instagram.com/p/C7NDiIhPDjV/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=MzRlODBiNWFlZA%3D%3D. Acesso em: 25 jun. 2024.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**. São Paulo: Annablume, 2011.

FLUSSER, Vilém. **Gestos**. São Paulo: Annablume, 2014.

FOSTER, Hall. **O retorno do real**: a vanguarda no final do século XX. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, [1969] 2008.

FOUCAULT, Michel. A vida dos homens infames [1977]. *In*: FOUCAULT, Michel. **Estratégia, poder-saber**. Ditos e escritos IV. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006, p. 203-222.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. São Paulo: Edições Loyola, 2014.

FREITAS, Kênia. Afrofabulações e opacidade: as estratégias de criação do documentário negro brasileiro contemporâneo. *In*: RICARDO, Laecio. (org.). **Pensar o documentário, textos para um debate**. Recife: UFPE, p. 201-227, 2020.

FREITAS, Kênia; MESSIAS, José. O futuro será negro ou não será: Afrofuturismo versus Afropessimismo - as distopias do presente. **Imagofagia –** Revista de La Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual, n. 17, p. 402-424, 2018.

FREYRE, Gilberto. **Casa-grande & senzala**: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal. [1933]. São Paulo: Global, 2003.

GALTON, Francis. **Inquiries Into Human Faculty and its Development**. London: McMillan, [1883] 2004.

GALTON, Francis. **Hereditary Genius**: an inquiry into its laws and consequences. London: Mcmillan, 1892. Disponível em: https://galton.org/books/human-faculty/text/galton-1883-human-faculty-v4.pdf. Acesso em: 29 dez. 2020.

GILMAN, Sander. **Difference and Pathology**. New York: Oxford University Press, 1985.

GLISSANT, Édouard. **Poética da Relação**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, [1990] 2021.

GONÇALVES, Fernando. Corpo, memória e fabulação anticolonial nas colagens visuais de Gê Viana. **Revista Eco-Pós**, v. 26, n. 2, p. 293-312, 2023.

GONZALEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. **Revista Ciências Sociais Hoje**, p. 223 – 244, 1984.

GONZALEZ, Lélia. **Por um feminismo afro-latino-americano**: ensaios, intervenções e diálogos. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

GORDON, Lewis. Prefácio. *In:* FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas.** Salvador: Edufba, [1952] 2008. p. 11-17.

GROSFOGUEL, Ramón. Para descolonizar os estudos de economia política e os estudos pós-coloniais: Transmodernidade, pensamento de fronteira e colonialidade global. **Revista Crítica de Ciências Sociais**, n. 80, p. 115-147, 2008.

GROSFOGUEL, Ramón. El concepto de "racismo" em Michel Foucault y Frantz Fanon: ¿teorizar desde la zona del ser o desde la zona del no-ser? **Tabula Rasa**, n. 16, p. 79-102. 2012.

GROSFOGUEL, Ramón. Para uma visão decolonial da crise civilizatória e dos paradigmas da esquerda ocidentalizada. *In*: BERNARDINO-COSTA, Joaze; MALDONADO-TORRES, Nelson; GROSFOGUEL, Ramón (Org.). **Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, [2018] 2019. p. 55-77.

GRUNVALD, Vi. (Con)fabulações transcestrais e(m) arquivos contra a natureza. *In*: **Revista Cult**, ano 27, edição 304, p. 25-28, 2024.

GUASCH, Anna Maria. **Arte y archivo, 1920–2010**: genealogías, tipologías y discontinuidades. Madrid: Akai, 2011.

HALL, Stuart. **Cultura e representação**. Rio de Janeiro: Ed. PUC – Rio, [2013] 2016.

HARTMAN, Saidiya. **Scenes of Subjection**: terror, slavery, and self-making in nineteenth-century America. New York: Oxford University Press, 1997.

HARTMAN, Saidiya. Vênus em dois atos. **Revista Eco-Pós**, v. 23, n. 3, p. 12-33, 2020.

HARTMAN, Saidiya. **Perder a mãe**: uma jornada pela rota atlântica da escravidão. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, [2007] 2021.

HARTMAN, Saidiya. **Vidas rebeldes, belos experimentos**: histórias íntimas de meninas negras desordeiras, mulheres encrenqueiras e queers radicais. São Paulo: Fósforo, [2019] 2022.

HARTMAN, Saidiya. Fugitive Dreams of Diaspora: Conversations with Saidiya Hartman. [Entrevista concedida a] Patricia J. Saunders. **Anthurium: A Caribbean Studies Journal**, v. 6, n. 1, p. 1-16, 2008.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Cursos de Estética**. v. I. São Paulo: Edusp, [1835] 2000.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **The Philosophy of History**. Kitchener: Batoche Books, [1837] 2001.

HIRSCH, Marianne. **Family Frames**: Photography, Narrative, and Postmemory. Cambridge: Harvard University Press, 1997.

HOFSTADTER, Richard. **Social Darwinism in American thought**. Boston: Beacon Press, [1944] 1955.

hooks, bell. **Anseios**: raça, gênero e políticas culturais. São Paulo: Elefante, 2019.

hooks, bell. **Olhares negros**: raça e representação. São Paulo: Elefante, 2019a.

hooks, bell. **Tudo sobre o amor**: novas perspectivas. São Paulo: Elefante, 2020.

hooks, bell. **Ensinando comunidade**: uma pedagogia da esperança. São Paulo: Elefante, 2021.

hooks, bell. **Pertencimento**: uma cultura do lugar. São Paulo: Elefante, 2022.

hooks, bell. **Cultura for da lei**: representações de resistência. São Paulo: Elefante, 2023.

hooks, bell. **Salvação**: pessoas negras e o amor. São Paulo: Elefante, 2024.

hooks, bell. **Comunhão**: a busca das mulheres pelo amor. São Paulo: Elefante, 2024a

IMARISHA, Walidah. Reescrever o futuro: usando ficção científica para rever a justiça. *In*: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **32ª Bienal de São Paulo**: Incerteza Viva: Oficina de Imaginação Política. São Paulo: Bienal de São Paulo, 2016. p. 1-12.

INGOLD, Tim. **Estar vivo**: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição. Petrópolis: Vozes, 2015.

INGOLD, Tim. **Imagining for Real**: Essays on Creation, Attention and Correspondence. New York: Routledge, 2022.

Isaac, Gwyniera. Louis Agassiz's Photographs in Brazil: Separate Creations. **History of Photography**, v. 21, n. 1, p. 3-11, 1997.

KANT, Immanuel. **The critique of judgement**. Oxford: Claredon, [1790] 1952.

KANT, Immanuel. **Crítica da Faculdade do Juízo.** 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, [1790] 1995.

KANT, Immanuel. **Crítica da razão pura**. 5. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, [1781] 2001.

KILOMBA, Grada. **Memórias da Plantação:** episódios de racismo cotidiano. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

KOSELLECK, Reinahrt. **Estratos do tempo:** estudos sobre história. Rio de Janeiro: Editora Contraponto; PUC-Rio, 2014.

KOSSOY, Boris. **Dicionário histórico-fotográfico brasileiro**: fotógrafos e ofício da fotografia no Brasil (1833-1910). São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2002.

KOUTSOUKOS, Sandra sofia Machado. **Negros no estúdio do fotógrafo**. Campinas: Editora UNICAMP, 2010.

LACOMBE, Américo Jacobina. **Rui Barbosa e a queima dos arquivos**. Brasília: Ministério da Justiça; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1988.

LEGGAT, Robert. **A history of photography**: from its beginnings till the 1920s. London: [s. n.], 1995.

LENKERSDORF, Carlos. **Aprender a escuchar**: enseñanzas maya-tojolabales. Ciudad de Mexico; Madrid: Plaza y Valdés, 2008.

LENZI, Maria Isabel Ribeiro. Retratos de escravizados pelo fotógrafo Christiano Junior (1832 – 1902). *In*: BIBLIOTECA NACIONAL. **Brasiliana Fotográfica,** [on-line], 13 maio 2019. Disponível em: https://brasilianafotografica.bn.gov.br/?p=14617 Acesso em: 28 dez. 2022.

LINCHAMENTO. *In*: DICIONÁRIO ONLINE DE PORTUGUÊS. 7 graus, 2024. Disponível em: https://www.dicio.com.br/mucama/. Acesso em: 19 de jun. 2024.

LIRA, Ana. Ana Lira. *In*: NASCIMENTO, Abiniel João *et al*. **E Se?**. Recife: Livrinho de Papel Finíssimo, 2023, p. 37-61.

LLOYD, David. **Under Representation**: the racial regime of aesthetics. New York: Fordham University Press, 2019.

LOMBROSO, Cesare; FERRERO, Guglielmo. **La donna delinquente**. La prostituta e la donna normalle. Roma: L. Roux, 1893

LUGONES, María. Colonialidade e gênero. *In*: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). **Pensamento feminista hoje**: perspectivas decoloniais. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020. p. 52-83.

MACHADO, Adilbênia Freire; OLIVEIRA, Eduardo David de. Filosofia africano-brasileira: ancestralidade, encantamento e educação afrorreferenciada. **Cuadernos de Filosofía Latinoamericana**, v. 43, n. 126, p. 1-17, 2022. DOI: https://doi.org/10.15332/25005375. Acesso em 15 jul. 2024.

MALDONADO-TORRES, Nelson. Religion, conquête et race dans la fondation du monde modern/colonial. *In*: MESTIRI, Mohamed; GROSFOGUEL, Ramón; SOUM, Yasmine (Ed.). **Islamophobie dans le monde moderne**. Paris: IIIT, 2008. p. 205-238.

MALDONADO-TORRES, Nelson. Analítica da colonialidade e decolonialidade: algumas dimensões básicas. *In*: BERNARDINO-COSTA, Joaze; MALDONADO-TORRES, Nelson; GROSFOGUEL, Ramón (Org.). **Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, [2018] 2019. p.0 27-53.

MARTINS, Leda Maria. Performances do tempo espiralar. *In*: RAVETI, Graciela; ARBEX, Márcia (Org.). **Performance, exílio, fronteiras:** errâncias territoriais e textuais. Belo Horizonte: Departamento de Letras Românicas, Faculdade de Letras/UFMG: Poslit, 2002. p. 69-91.

MARTINS, Leda Maria. Performances da oralitura: corpo, lugar da memória. **Letras**, n. 26, p. 63-81, 2003.

MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela.** Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MATOS, Patrícia Ferraz de. A fotografia na obra de Mendes Correia (1888-1960): Modos de representar, diferenciar e classificar da "antropologia colonial". *In*: VICENTE, Filipa Lowndes (Org.). **O império da visão:** fotografia no contexto colonial português (1860 – 1960). Lisboa: Edições 70, 2018. p. 45-66.

MATTOSO, Kátia de Queirós. **Ser escravo no Brasil**. São Paulo: Brasiliense, 1982.

MBEMBE, Achille. The power of the archive and its limits. *In:* HAMILTON, Carolyn *et al* (Org.). **Refiguring the Archive**. Dordrecht, Boston, London: Springer, 2002. p. 19-26.

MBEMBE, Achille. **Políticas da inimizade**. Lisboa: Antígona; Editores Refractários, 2017.

MBEMBE, Achille. **Critique of Black Reason**. Durham: Duke University Press, 2017a.

MCCLINTOCK, Anne. **Couro imperial**: raça, gênero e sexualidade no embate colonial. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.

MEDEIROS, Margarida; CASTRO, Teresa. O que é cultura visual? **RCL:** Revista de Comunicação e Linguagens, n. 47, p. 1-7, 2017.

MEIRINHO, Daniel. Aquilombamentos artísticos contemporâneos: reterritorializações simbólicas da fotografia negra brasileira. **Contemporânea Revista de Comunicação e Cultura**, v. 19, n. 03, p. 157-178, 2021.

MENEZES, Pedro Augusto Soares de. Caracterizar o quilombo como instituição africana: princípios para arqueologia brasileira a partir de Beatriz Nascimento. **Revista de Arqueologia**. v. 37, n. 1, p. 30-48, 2024.

MENOTTI, Gabriel. Inteligência artificial, racismo e misoginia na automatização da visão. *In*: **Zum**: Revista de Fotografia, [on-line], 12 jun. 2019. Disponível em: https://revistazum.com.br/radar/inteligencia-artificial-racismo/ Acesso em: 29 dez. 2022.

MIRZOEFF, Nicholas. **An Introduction to Visual Culture**. London: Routledge, 1999.

MIRZOEFF, Nicholas. O direito de olhar. **ETD – Educação Temática Digital**, Campinas, v. 18, n. 4, p. 745-768, 2016.

MOMBAÇA, Jota. A plantação cognitiva. **Arte e Descolonização**, MASP Afterall, São Paulo, #9, p. 1-12, 2020. Disponível em: https://masp.org.br/arte-e-descolonizacao. Acesso em: 26 dez. 2022.

MOMBAÇA, Jota. **Não vão nos matar agora**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MONTEIRO, John Manuel. **Negros da terra**: índios e bandeirantes nas origens de São Paulo. São Paulo: Companhia das Letras, [1994] 2022.

MOREL, Marco. Cinco imagens e múltiplos olhares: descobertas sobre os índios do Brasil e a fotografia do século XIX. **História, Ciências, Saúde - Manguinhos**, v. VIII, p. 1039-1058, 2001.

MOTEN, Fred. **Na quebra**: a estética da tradição radical preta. São Paulo: Crocodilo; n-1 edições, 2023.

MOTEN, Fred; HARNEY, Stefano. **Tudo incompleto**. São Paulo: Glac edições, 2023.

MUCAMA. *In*: DICIONÁRIO ONLINE DE PORTUGUÊS. 7 graus, 2024. Disponível em: https://www.dicio.com.br/mucama/. Acesso em: 19 de jun. 2024.

NARANJO, Juan. **Fotografía, antropología y colonialismo**. Barcelona: Gustavo Gilli, 2006.

NASCIMENTO, Abdias. **O quilombismo**: documentos de uma militância pan-africanista. São Paulo: Editora Perspectiva; Rio de Janeiro: Ipeafro, [1978] 2019.

NASCIMENTO, Abdias. **O quilombismo**: documentos de uma militância pan-africanista. Petrópolis: Vozes [1978] 1980.

NASCIMENTO, Abiniel João. Abiniel João Nascimento. *In*: NASCIMENTO, Abiniel João *et al*. **E Se?**. Recife: Livrinho de Papel Finíssimo, 2023, p. 17-36.

NASCIMENTO, Beatriz. O conceito de quilombo e a resistência cultural negra. *In*: RATTS, Alex (org.). **Eu sou atlântica**: sobre a trajetória de Beatriz Nascimento. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado; Instituto Kuanza, 2006. p. 117-125.

NERY, Pedro; PICCOLI, Valéria. Rosana Paulino: a costura da memória. *In*: **ROSANA PAULINO**: a costura da memória. Exposição realizada na Pinacoteca de São Paulo, de 8 de dezembro de 2018 a 4 de março de 2019. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018, p. 9-13.

NOGUEIRA, Isildinha Baptista. **Significações do Corpo Negro**. Tese (Doutorado em Psicologia) – Universidade de São Paulo, 1998.

OLIVEIRA, Eduardo. **Filosofia da ancestralidade**: corpo e mito na filosofia da educação brasileira. Rio de Janeiro: Ape'Ku, 2021.

NOGUEIRA, Thyago. Atualizando Vênus. **ZUM**, n. 23, p. 28-43, out. 2022.

PATTERSON, Orlando. **Escravidão e morte social**. São Paulo: Editora da Universidade de +São Paulo, [1982] 2008.

PEDROSA, Adriano. Histórias. *In:* PEDROSA, Adriano; CARNEIRO, Amanda; MESQUITA, André (Org.). **Histórias afro-atlânticas**. São Paulo: MASP, 2018. v. 2. p. 8-11.

SILVA, Jorge Augusto de Jesus; FONSECA, Silvana de Carvalho da; OLIVEIRA, Sílvio Robero dos Santos. (2023). Afropessimismo, antinegritude e ancestralidade no Brasil por Osmundo Pinho. **ODEERE**, v. 8, n. 1, p. 24-33, 2023. Disponível em: https://doi.org/10.22481/odeere.v8i1.12537. Acesso em: 18 de mai. 2024.

Peabody Museum of Archeology and Ethnology. **Peabody Museum Collections Online**. 2021. Disonível em: https://bit.ly/3seOfcN. Acesso em: 24 jun. 2021.

POOLE, Deborah. **Visión, raza y modernidad**: una economía visual del mundo andino de imágenes. Lima: Sur Casa de Estudios del Socialismo, [1997] 2000.

PRICE, Gregory N.; DARITY JR., William; SHARPE, Rhonda V. Did North Carolina Economically Breed-Out Blacks During its Historical Eugenic Sterilization Campaign? **ARPE Journal:** the American review of political economy, v. 15, n. 1, p. 1-22, 2020.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidad y modernidad/racionalidad. **Perú Indígena**, n. 13, p. 11-20, 1992.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidad del poder y clasificación social. **Journal of World-Systems Research**, v. I, n. 2, p. 342-386, 2000.

RACKED & DISPATCHED. "Editors' Introduction". *In*: RACKED & DISPATCHED. **Afropessism:** an introduction. Minneapolis: Racked & Dispatched, 2017. p. 7-13.

RAGO, Margareth. Epistemologia feminista, gênero e história. *In*: PEDRO, Joana; GROSSI, Miriam (orgs.). **Masculino, Feminino, Plural**. Florianópolis: Ed. Mulheres, 1998. p. 371-387.

RANCIÈRE, Jacques. O dissenso. *In:* NOVAES, Adauto (Org). **A crise da razão**. São Paulo: Companhia das Letras; Brasília: Ministério da Cultura; Rio de Janeiro: Fundação Nacional de Arte, 1996. p. 367-382.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**: estética e política. 2. ed. São Paulo: Editora 34, [2000] 2009.

RANCIÈRE, Jacques. **The Politics of Aesthetics**. London: Verso, 2004.

RANCIÈRE, Jacques. **Aisthesis:** scenes from the Aesthetic Regime of Art. London; New York: Verso, 2013.

RANCIÈRE, Jacques. **Dissensus**: on Politics and Aesthetics. London: Bloomsbury Academic, 2015.

RATTES, Cecília Luttembarck Oliveira Lima. **Retratos do outro:** as fotografias antropológicas da Expedição Thayer e da Comissão Geológica do Império do Brasil (1865 – 1877). 2010. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2010.

REIS, Isabel Cristina Ferreira dos. Família Escrava. *In*: SCWARCZ, Lilia Moritz; GOMES, Flávio dos Santos (orgs.). **Dicionário da escravidão e liberdade**: 50 textos críticos. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

REIS, João José. Há duzentos anos: a revolta escrava de 1814 na Bahia. **Topoi:** Revista do Programa de Pós-Graduação em História Social da UFRJ, v. 15, n. 28, p. 68-115, 2014.

REIS, Maurício de Novais. O pensamento decolonial: análise, desafios e perspectivas, **Revista Espaço Acadêmico**, n. 202, março, p. 1-11, 2018.

RETRATISTAS DO MORRO. **Retratistas do Morro – Afonso Pimenta e João Mendes – 20 nov 2023**. São Paulo: SESC, 2023.

RETRATISTAS DO MORRO. Curadoria: Guilherme Cunha; [Fotos] Afonso Pimenta, Ana Oliveira, João Mendes, Misael Santos. Belo Horizonte: Primata Editora e Produção Cultural, 2023a.

RIBEIRO, Ana Paula Alves. Atravessamentos pós-coloniais, imagens e memórias: sobre os filmes Negros, de Mônica Simões, e Travessia, de Safira Moreira. *In*: GUSMÃO, Milene; NERY, Salete (orgs.). **Memória e imagens**: entre filmes, séries, fotografias e significações. Jundiaí: Paco, 2020.

RICHARDS, Nelly. **Fracturas de la memoria**: arte y pensamiento crítico. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2007.

ROCHA, Enilce Albergaria. A noção de relação em Édouard Glissant**. Ipotesi:** Revista de Estudos Literários, v. 6, n. 2, p. 31-39, 2002.

SAID, Edward. **Culture and Imperalism**. New York: Vintage Books, 1993.

SALGADO, Sebastião. **Gênesis**. Colônia: TASCHEN, 2013.

SALOMON, Marlon (org.) **Saber dos Arquivos**. Goiânia: Edições Ricochete, 2011.

SANTIAGO, Silvino. **Glossário de Derrida**: trabalho realizado pelo Departamento de Letras PUC/RJ. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1976.

SANTOS, Antônio Bispo. **Colonização, quilombos**: modos e significações. Brasília: INCTI; UNB; INCT; CNPq; MCTI, 2015.

SANTOS, Antônio Bispo. A influência das imagens na trajetória das comunidades tradicionais. *In*: VILELA, Bruno (Org.). **Mundo, imagem, mundo:** caderno de reflexões críticas sobre a fotografia. Belo Horizonte: Editora Malagueta Produções, 2018. p. 111-118.

SANTOS, Antônio Bispo. Somos da terra. **PISEAGRAMA**, Belo Horizonte, n. 12, p. 44-51, 2018a.

SANTOS, Antônio Bispo. **A terra dá, a terra quer**. São Paulo: Ubu Editora; PISEAGRAMA, 2023.

SANTOS, José Eduardo Ferreira. Acervo da Laje. *In*: NASCIMENTO, Abiniel João *et al*. **E Se?**. Recife: Livrinho de Papel Finíssimo, 2023, p. 105-131.

SANTOS, José Eduardo Ferreira. Modulo 1: temporalidades, histórias e memória. *In*: CASA SUELI CARNEIRO. Insumos para ancoragem da memória negra. São Paulo: Oralituras, 2021, p.27-37. Disponível em: https://casasuelicarneiro.org.br/publicacao/insumos-para-ancoragem-de-memoria-negra/. Acesso em: 19 de jun. de 2024.

SANTOS, Lázaro Roberto Ferreira dos; SANTOS FILHO, José Carlos Ferreira dos. ZUMVÍ. *In*: NASCIMENTO, Abiniel João *et al*. **E Se?**. Recife: Livrinho de Papel Finíssimo, 2023, p. 133-156.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **Epistemologías del sur**. Ciudad de México: Siglo XXI. 2010.

SCHWARCZ, Lilian. **O espetáculo das raças**: cientistas, instituições e questão racial no Brasil – 1870-1930. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. E-book.

SCHWARCZ, Lilian. Perversas imagens coloniais. *In:* SCHWARCZ, Lilian (@liliaschwarcz). **Instagram,** [on-line], 30 set. 2021. Perfil pessoal. Disponível em: https://www.instagram.com/p/CUd7VWhNmoC/. Acesso em: 29 dez. 2022.

SEALY, Mark. **Decolonising the Camera**: Photography in Racial Time. London: Lawrence & Wishart, 2019.

SEGATO, Rita. O édipo negro: colonialidade e forclusão de gênero e raça. In. SEGATO, Rita. **Crítica da colonialidade em oito ensaios e uma antropologia por demanda**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021. p. 211-246.

SEKULA, Allan. The Body and the Archive. **October**, v. 39, p. 3-64, 1986.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Narrar o trauma: a questão dos testemunhos de catástrofes históricas. **Psicologia Clínica**, v. 20, n. 1, p. 65-82, 2008.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **A virada testemunhal e decolonial do saber histórico**. Campinas: Editora da Unicamp, 2022.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Sobre anarquivamento – um encadeamento a partir de Walter Benjamin. **Revista Poiésis**, n. 24, p. 35-58, 2014.

SHARPE, Christina. **No Vestígio**: Negridade e existência. São Paulo: UBU Editora, 2023.

SHARPE, Christina. **Algumas notas do dia a dia**. São Paulo: Fósforo, 2023a.

SILVA, Denise Ferreira da. Towards a Critique of the Socio-logos of Justice: The Analytics of Raciality and the Production of Universality. **Social Identities**, v. 7, n. 3, p. 421-454, 2001.

SILVA, Denise Ferreira da. À brasileira: racialidade e a escrita de um desejo destrutivo. **Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 14, n. 1, p. 61-83, 2006.

SILVA, Denise Ferreira da. **Toward a global idea of race**. London; Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007.

SILVA, Denise Ferreira da. Ninguém: direito, racialidade e violência. **Meritum**, Belo Horizonte, v. 9, n. 1, p. 67-117, 2014.

SILVA, Denise Ferreira da. O evento racial ou aquilo que acontece sem o tempo. *In*: PEDROSA, Adriano; CARNEIRO, Amanda; MESQUITA, André (Org.). **Histórias afro-atlânticas**. São Paulo: MASP, 2018. v. 2. p. 407-411.

SILVA, Denise Ferreira da. **A dívida impagável**. São Paulo: Edição do autor, 2019a.

SILVA, Denise Ferreira da. Em estado bruto. **ARS**, São Paulo, v. 17, n. 36, p. 45-56, 2019b.

SILVA, Denise Ferreira da. "Pensamento Fractal". **PLURAL:** Revista do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da USP, São Paulo, v. 27, n. 1, p. 206-214, 2020.

SILVA, Denise Ferreira da. **Homo Modernus**: para uma ideia global de raça. Rio de Janeiro: Cobogó, 2022.

SILVA, Denise Ferreira da; DESIDERI, Valentina. Leituras (Po)éticas. **Cadernos de Subjetividade,** n. 19, p. 61-70, 2016.

SLENES, Robert W. **Na senzala, uma flor**: esperanças e recordações na formação da família escrava. Campinas: Editora UNICAMP, 2011.

SODRÉ, Muniz. **As estratégias sensíveis:** afeto, mídia e política. Petrópolis, RJ: Vozes, 2006.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SONTAG, Susan. **Diante da dor dos outros.** São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SOUTO, Stéfane. Aquilombar-se: Insurgências negras na gestão cultural contemporânea. **Revista Metamorfose**, v. 4, n. 4, p. 133-144, 2020.

SOUZA, Val. Vênus: Conversa com Val Souza. **Revista ZUM**. YouTube, 6 de jul. 2022. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ccwg4a6kGkk&ab_channel=revistaZUM. Acesso em 13 de jul. 2024.

SPILLERS, Hortense J. Bebê da mamãe, talvez do papai: uma gramática estadunidense [1987]. *In*: SPILLERS, Hortense J. *et al*. **Pensamento negro radical**. São Paulo: n-1, 2021. p. 29-69.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: UFMG, 2010.

STUMVOLL, Denise; SILVA, Wellington (Org.). **Carte de visite e outros formatos**: relatos no acervo do Museu da Comunicação Hipólito José da Costa (1880-1920). Porto Alegre: Museu da Comunicação Social Hipólito José da Costa, 2019.

TAGG, John. A máquina de arquivo; ou a câmera fotográfica e o ficheiro [2012]. *In*: FLORES, Teresa Mendes; CORREA, Sílvio Marcus de Souza; VASCONCELOS, Soraya (Coord.). **Imagens & Arquivos, Fotografias e Filmes.** Lisboa: ICNOVA, 2021, p. 30-45. Disponível em: https://doi.org/10.34619/eg8k-sjem. Acesso em: 14 mai 2024.

TAYLOR, Diana. **O arquivo e o repertório**: performance e memória cultural nas Américas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

TELLO, Andrés Maximiliano. **Anarchivismo**: Tecnologías políticas del archivo. Adrogué: La Cebra, 2018.

TURAZZI, Maria Inez. **Poses e trejeitos**: a fotografia e as exposições na era do espetáculo (1839-1889). Rio de Janeiro: Funarte, Rocco, 1995

TROUILLOT, Michel-Rolph. **Silenciando o passado**: poder e a produção da história. Curitiba: huya, [1995] 2016.

VÁZQUEZ, Rolando; BARRERA, Miriam. Aesthesis decolonial y los tiempos relacionales: Entrevista a Rolando Vázquez. **Calle 14:** revista de investigación em el campo del arte, v. 11, n. 18, p. 76-93, 2015.

VIANA, Gê. Gê Viana. *In*: NASCIMENTO, Abiniel João *et al*. **E Se?**. Recife: Livrinho de Papel Finíssimo, 2023, p. 85-104.

VIANA, Wes. Eliana Amorim e a fabulação da maternidade na série reintegração de afeto. *In*: **Formas de Vida - Anais do 32º Encontro Nacional da ANPAP**. Fortaleza: IFCE, 2023. Disponível em: http//www.even3.com.br/anais/32anpap2023. Acesso em: 10 jun 2024.

VIANA, Wes. Gê Viana e a fabulação do arquivo: remontagem do tempo histórico em Atualizações traumáticas de Debret. *In*: **Formas de Vida - Anais do 32º Encontro Nacional da ANPAP**. Fortaleza: IFCE, 2023a. Disponível em: http//www.even3.com.br/anais/32anpap2023. Acesso em: 10 jun 2024.

VINCIANE, Despret. **Um brinde aos mortos**: histórias daqueles que ficam. São Paulo: n-1 edições; Edições Sesc São Paulo, 2023.

WARREN, Calvin. **Onticide:** Afropessimism, Queer Theory, & Ethics. Victoria: Camas Books, 2018.

WARREN, Calvin. Black transmission: toward a hieroglyph-analysis. **Differences:** A Journal of Feminist Cultural Studies, v. 34, n. 3, 2023.

WILLIAM, Rodney. **Apropriação cultural**. São Paulo: Pólen, 2019.

WISS, Rosemary Lipreading: Remembering Saartje Baartman. **The Australian Journal of Antropology**, v. 5, n. 3, p. 11-40, 1994.